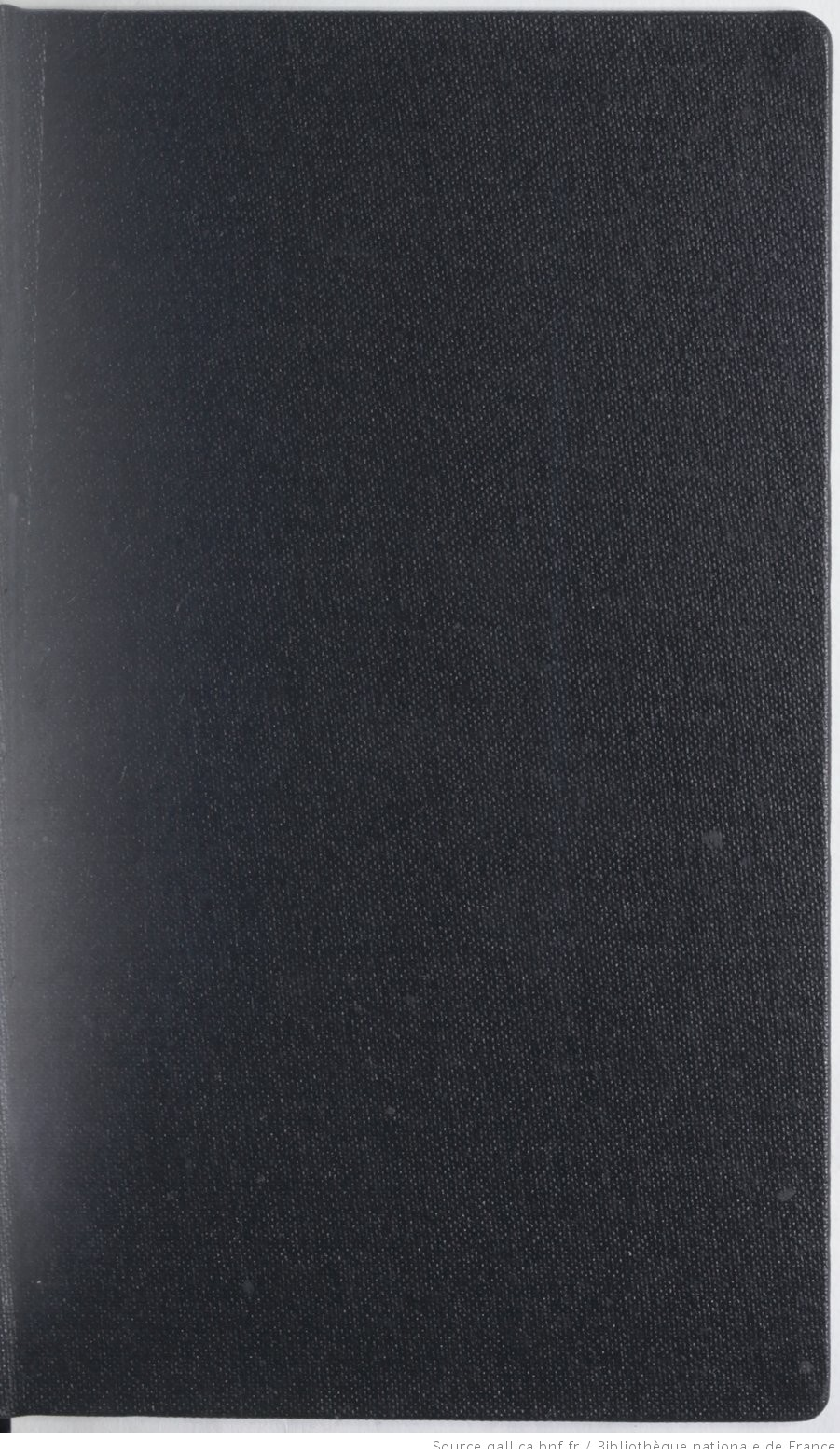
Hygiène de la voix et gymnastique des organes vocaux... Histoire de la musique depuis son origine jusqu'à nos jours. Par [...]


BnF Gallica



Ateliers
RENOV'LIVRES S.A.
2002

HYGIÈNE

DE LA VOIX,

ET

GYMNASTIQUE

DES ORGANES VOCAUX.

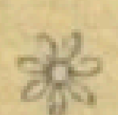
DES DIVERS MOYENS GYMNASTIQUES ET MÉDICAUX
PROPRES A COMBATTRE
LES VICES ET ALTÉRATIONS DE LA VOIX.

—

HISTOIRE DE LA MUSIQUE,
depuis son origine jusqu'à nos jours.

PAR

A. DEBAY.



PARIS,
MOQUET, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
rue de la Harpe, 92.

—

1852

HYGIÈNE

DE LA VOIX.

HYGIÈNE ET GYMNASTIQUE
DES
ORGANES DE LA VOIX.

CHAPITRE PREMIER.

—

De la voix en général.

La voix, φόνή des Grecs, *vox* des Latins, peut être définie : la vibration sonore que produit l'air expiré, en traversant le canal *laryngo-buccal.*

La voix se distingue en voix *parlée* et voix *chantée.*

— La *parole* se compose de l'articulation des lettres et de la prononciation des mots d'une langue, par les mouvements combinés du larynx de la langue et des lèvres.

— Le *chant*, selon le physiologiste, est l'émission de sons variés et modulés, au moyen du jeu des différentes pièces de l'appareil vocal ; selon le musicien, c'est la faculté de parcourir avec la voix, toutes les notes des diverses échelles musicales.

Pour bien se rendre compte du merveilleux instrument de la voix humaine, il est nécessaire d'en étudier l'anatomie et la physiologie, c'est-à-dire, la structure et le mécanisme fonctionnel des diverses pièces qui le composent ; il est également indispensable à ceux qui désirent pratiquer cet instrument et en connaître les ressources, de s'instruire aux leçons de professeurs éclairés de gymnastique vocale, car eux seuls peuvent en aplanir les difficultés et en développer les richesses.

ANATOMIE. — PHYSIOLOGIE.

Énumération et description sommaire des organes de la voix.

L'appareil vocal ou phonateur se compose de quatre parties distinctes :

1° Les *poumons*, faisant office de soufflet.

2° La *trachée*, remplissant le rôle de porte-vent.

3° Le *larynx*, constituant la *glotte* où se produit la voix.

4° Le *tuyau vocal*, formé par le pharynx et la bouche d'où sort le son.

Le *poumon* est un organe double, essentiellement spongieux, qui remplit la cavité de la poitrine. Le poumon droit présente trois lobes; le gauche deux seulement. Le tissu pulmonaire se compose, en grande partie, d'une quantité considérable de ramifications bronchiques qui, arrivées à l'état de capillaires, se terminent par de petites vésicules aériennes. Un poumon débarrassé de son tissu nerveux et vasculaire, par la dissection, de manière que les ramifications bronchiques aient été seules conservées, ressemble beaucoup à une branche d'arbre, donnant naissance à une infinité de ramuscules.

La trachée est un tube, de 130 à 150 millimètres de longuenr, composé de 18 à 20 petits

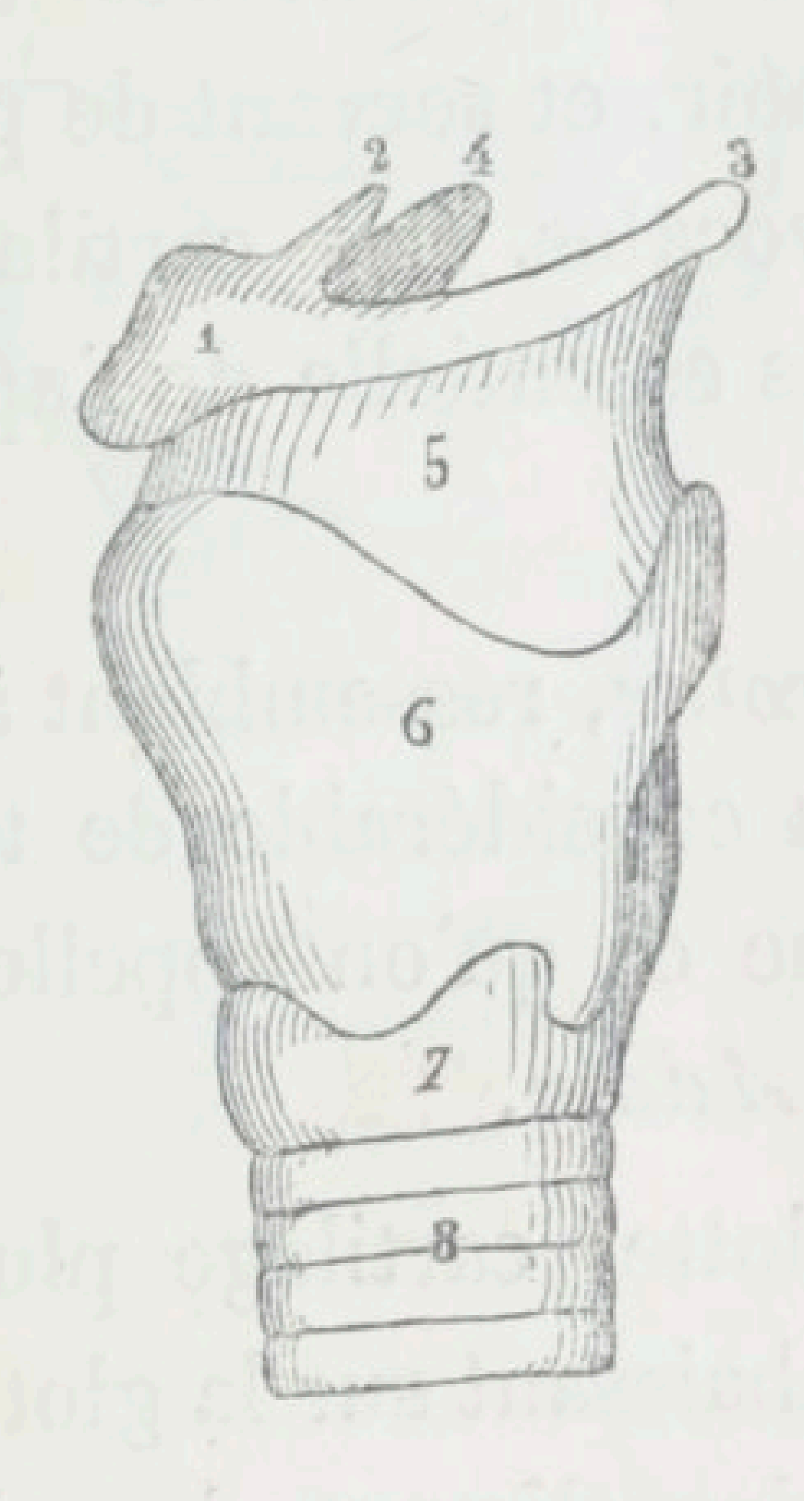
cerceaux cartilagineux, tronqués postérieurement où ils sont complétés par une membrane fibreuse. La trachée monte verticalement, en avant de la colonne vertébrale, pour s'adapter au larynx ; sa partie inférieure se bifurque en deux tubes qui entrent dans le poumon droit et gauche où ils se divisent en ramifications bronchiques innombrables. Ces ramifications entièrement cartilagineuses constituent le parenchyme des poumons.

Le *larynx* est une espèce de boîte cartilagineuse qui coiffe, pour ainsi dire, la trachée. Son ouverture supérieure ou *pharyngienne* s'ouvre dans la bouche; l'ouverture inférieure ou *trachéale* communique avec la trachée. L'ouverture supérieure du larynx, de forme triangulaire, a reçu le nom de glotte ; elle est susceptible de s'élargir, de se rétrécir, et même de se fermer complétement ; c'est dans la glotte que se passe le phénomène du son.

Composition du larynx. — Le larynx est composé de cartilages, muscles, cordes vocales, membranes, vaisseaux et nerfs.

Figure 1.

Larynx vu de profil, préparé pour donner au lecteur une idée de la structure de cet organe.



1. Os hyoïde.

2-4. Petites cornes du même os.

3. Grandes cornes.

5. Ligament thyro-hyoïdien.

6. Cartilage thyroïde.

7. Cartilage cricoïde.

Les cartilages sont au nombre de cinq :

1° Le *cricoïde*, ainsi nommé à cause de sa ressemblance avec un anneau.

2° et 3° Les *aryténoïdes* ayant la forme d'un entonnoir, et servant de point d'attache aux cordes vocales. Ces cartilages forment la pièce la plus essentielle de l'appareil phonateur.

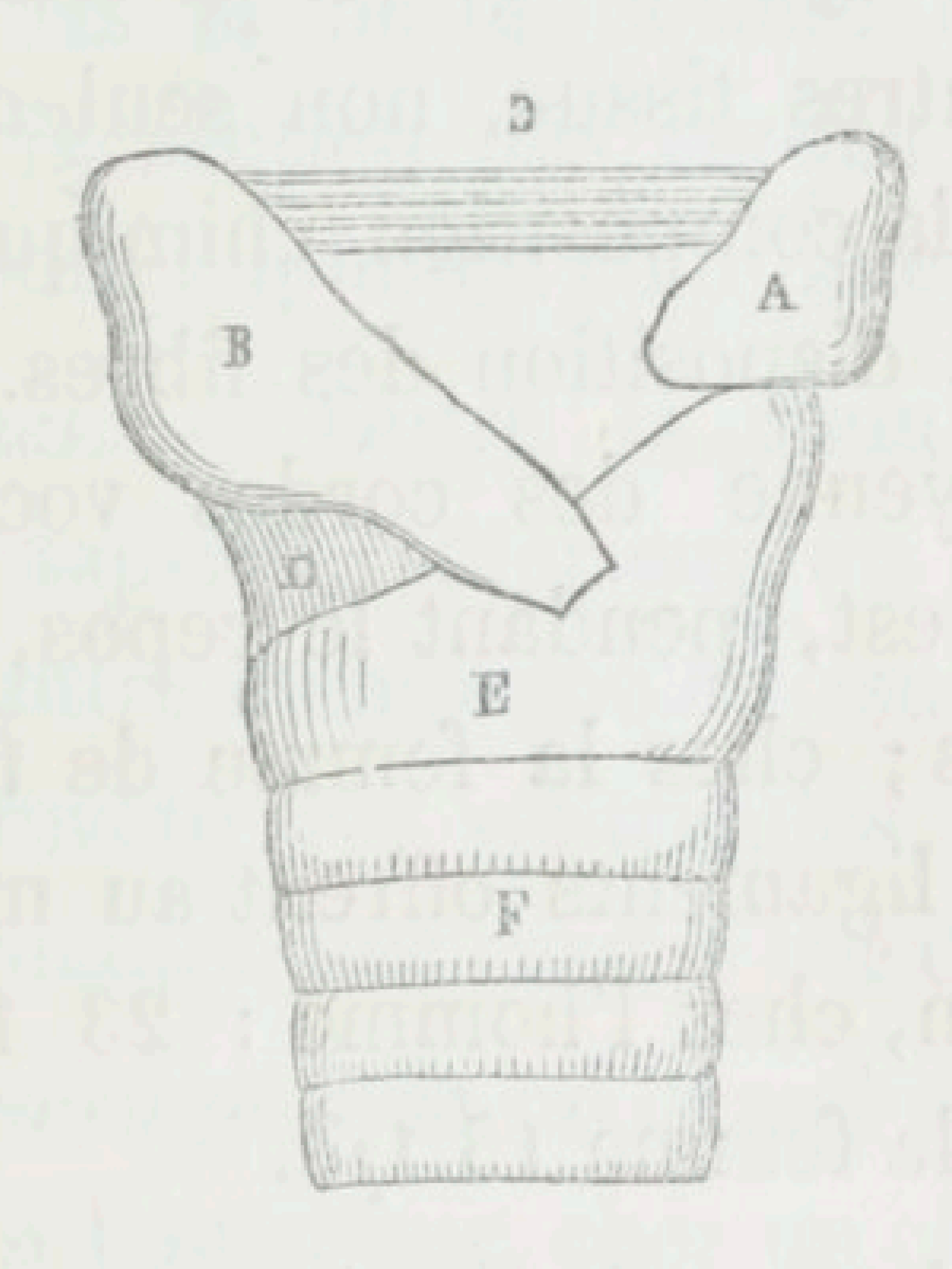
4° Le *thyroïde*, ressemblant à un bouclier ; c'est le plus considérable de tous ; il forme chez l'homme ce qu'on appelle vulgairement la *pomme d'Adam.*

5° L'épiglotte, cartilage plus flexible que les autres s'abaissant sur la glotte, au moment du passage des aliments dans le pharynx, et se relevant ensuite par sa propre élasticité.

Les muscles du larynx se divisent en plusieurs groupes, auxquels on a donné les noms de *muscles élévateurs*, *abaisseurs*, *constricteurs*, *tenseurs*, *détenseurs*, *dilatateurs*. Ces noms déterminent leur propriété, c'est-à-dire leur mode d'action.

Figure 2.

Larynx préparé pour démontrer les cordes vocales dans leur état de tension.



A. Reste du cartilage aryténoïde.

B. Reste du cartilage thyroïde dont la plus grande partie a été enlevée.

C. Ligaments ou cordes vocales.

D. Membrane interne du larynx.

E. Cartilage cricoïde.

F. Premiers anneaux de la trachée artère.

Cordes vocales.— Ces cordes sont formées par de petits ligaments élastiques essentiellement sonores, qui s'attachent aux parois des cartilages aryténoïdes. Leur tissu diffère de tous les autres tissus, non seulement par la couleur et la composition chimique, mais encore par la disposition des fibres. — La longueur moyenne des cordes vocales, chez l'homme, est, pendant le repos, de 18 1/4 millimètres ; chez la femme de 12 2/3. Ces cordes ou ligaments offrent au maximum de leur tension, chez l'homme : 23 1/6 millimètres; chez la femme 15 1/3.

Aux cordes vocales seules ne se borne pas le tissu élastique et sonore ; les ligaments qui attachent les différentes pièces du larynx, ainsi que les fibres longitudinales de la membrane qui revêt les bronches et la trachée, sont également formés d'un tissu élastique, de telle sorte que toutes les parties de la glotte sont susceptibles de vibrations et de résonnance.

Les expériences de quelques physiologistes

tendraient à établir que les cordes supérieures n'ont point la même importance que les cordes inférieures, dans la production des sons de poitrine et de tête : la section de ces cordes n'entraîne pas la perte entière de la voix, tandis que la section des cordes inférieures amène toujours l'aphonie complète.

Membranes. — Outre la membrane muqueuse qui tapisse l'intérieur du larynx, il existe une autre membrane à tissu élastique, servant à revêtir les ventricules, et concourant à la formation des cordes vocales.

Le *nerf laryngé* joue un grand rôle dans la phonation; si l'on coupe, chez un chien, les filets de ce nerf qui vont animer les muscles tenseurs et constricteurs, aussitôt les cordes se relâchent, et la voix devient rauque ; mais si l'on remplace l'action des muscles en rapprochant les cartilages, à l'aide d'une pince, la voix se fait entendre de nouveau dans sa pureté naturelle.

Les *ventricules du larynx*, aussi dénommés ventricules de Morgagni, semblent n'avoir

d'autre usage que celui de donner de l'espace aux cordes vocales, et de leur permettre de vibrer en liberté.

L'appareil phonateur est diversement construit, chez les animaux ; les mammifères les plus rapprochés de l'homme, les singes, par exemple, possèdent un larynx presque semblable au nôtre ; la seule différence est dans une ouverture qui existe entre les cartilages et va s'ouvrir dans un sac membraneux, appelé *sac laryngé*. D'autres *quadrumanes* sont munis d'une large caisse hyoïde, communiquant au larynx et imprimant à l'air expiré une vibration puissante; on les a nommés *hurleurs*. — Cette conformation est peut-être la cause qui prive les singes de la faculté de parler ; car lorsqu'ils veulent crier, une grande partie de la colonne d'air expiré, s'engouffre dans le sac laryngé d'où il résulte un cri monotone, rauque et désagréable. Il serait très curieux d'expérimenter si, en pratiquant une opération propre à fermer l'ouverture qui existe entre les cartilages du larynx de ces

animaux, on arriverait à leur faire articuler des mots ?

Les oiseaux, possèdent deux larynx, l'un supérieur, l'autre inférieur et trois glottes successives. Ce mécanisme offre quelque analogie avec celui de la flûte, d'où résulte cette faculté, particulière à quelques oiseaux chanteurs de moduler des sons que l'homme n'imite que très imparfaitement. — Les oiseaux, à long col ont une trachée formée de plusieurs anneaux entiers ; une membrane fortement tendue sur le premier anneau constitue ce que les zoologistes nomment le tambour. Leur larynx, entièrement osseux, ne leur permet qu'un seul cri d'une raucité et d'une monotomie fort désagréable : le paon, l'oie, le canard, le vautour, etc.

Aucun des animaux vivants n'offre des cordes vocales semblables à celle de l'homme. Chez les uns elles sont plus grèles, plus courtes et moins marquées ; chez les autres elles sont plus épaisses, plus rapprochées et presque confondues. Les êtres moins avancés dans

la série animale en offrent à peine les rudiments. Les reptiles, dont les cordes vocales sont membraneuses, ne peuvent effectuer qu'un sifflement. Chez les êtres privés de l'organe pulmonaire, l'appareil vocal n'existe point ; un orgue sans soufflet serait complètement muet. Les poissons, hormis quelques-uns, et les nombreuses familles d'insectes étant dépourvus de poumons, ne font entendre qu'un bruit produit par une membrane appelée *vibrateur* ; la cigale, le grillon, etc. sont dans ce cas.

Partie du larynx où se produit la voix. Les observations recueillies sur l'homme vivant et les expériences faites sur des larynx d'hommes et d'animaux morts, démontrent positivement que le phénomène du son se passe dans la glotte même, ni au-dessus, ni au-dessous. Lorsqu'on fait une ouverture à la trachée d'un animal vivant, la voix cesse aussitôt et revient dès qu'on bouche cette ouverture. Si l'on pratique une ouverture au-dessus du larynx, le son a lieu comme avant ;

mais au lieu de sortir par la bouche, il sort en grande partie par l'ouverture.

Comment se produit le son.— Nous traiterons cette question, dans tous ses détails, au chap. 3 ; ici nous nous bornerons à dire que le poumon sert de soufflet, la trachée de porte-vent et les cordes vocales représentent des anches membraneuses. Ces cordes, tendues par de petits muscles, sont mises en vibration par le courant d'air sorti du poumon, et ces vibrations varient du grave à l'aigu, selon que la glotte se dilate ou se resserre, que les cordes se tendent ou se relâchent.

TIMBRE DE LA VOIX.

On entend par ce mot le caractère propre, la nature essentielle du son vocal. Chaque individu a son timbre de voix. Cependant l'homme peut, jusqu'à un certain point, imiter le timbre de ses semblables ; c'est ce qui arrive lorsqu'un individu veut en singer un autre.

D'après les physiologistes les plus experts,

le timbre de la voix dépend de certaines conditions générales de l'organisme, et de l'action spéciale de toutes les pièces de l'appareil vocal ; c'est-à-dire de la forme et de la composition des voies aériennes, ainsi que des membranes et de leur résonnance ; de la capacité de la glotte, du degré de longueur et de largeur du larynx, des sinus frontaux et maxillaires, des cavités nasales et du mode spécial de cohérence des cordes vocales ; enfin, c'est de l'action isolée ou combinée du larynx, du pharynx, du tuyau buccal, du voile du palais et des fosses nasales, pendant l'émission du son, que résultent les variétés de timbre dans l'espèce humaine.

Le timbre de la voix, dans l'échelle zoologique, sert à distinguer le sexe et les espèces. Le timbre de l'homme diffère de celui de la femme. Le chien, le cheval, le taureau, etc., ont un timbre qui leur est propre ; il suffit d'entendre le cri des divers animaux pour deviner le genre auquel ils appartiennent.

Il existe des rapports intimes entre l'appareil

vocal et les organes génitaux : le timbre est grêle, aigre, perçant depuis l'enfance jusqu'à la puberté, à cause du peu de longueur des cordes vocales, de l'étroitesse de la glotte et du développement incomplet des cavités nasales.

La puberté augmente en tous sens le diamètre de ces parties alors la voix devient rauque, enrouée ; c'est l'époque de la *mue* pendant laquelle on doit défendre l'exercice du chant qui pourrait provoquer d'assez graves accidents. Après la puberté, l'influence génitale existe toujours ; l'abus des plaisirs amoureux altère le timbre et peut entraîner la perte de la voix : c'est ce que nous aurons occasion de démontrer physiologiquement au chapitre de cet ouvrage traitant de l'hygiène générale.

Dans plusieurs contrées l'homme n'a pas craint de porter un fer criminel sur de jeunes sujets, afin de prévenir chez eux la puberté. La castration, à cet âge, arrête le développement du larynx et la voix conserve toujours les sons grêles et flûtés de l'adolescence. Pendant

longtemps l'usage exista en Italie de mutiler un certain nombre d'enfants mâles ; on a porté ce nombre à quatre mille ! ce qui nous paraît exagéré. Les femmes ne pouvant faire partie des chanteurs employés dans les églises, le but de ces mutilations était de leur fournir des voix de soprano. Les théâtres aussi et même les seigneurs avaient leurs castrats ; ce ne fut qu'au 18[e] siècle que le pape Clément XIV abolit cet usage immoral et barbare.

Après la puberté et à mesure qu'on s'avance dans l'âge viril, le timbre se développe, devient mâle et sonore. Chez le vieillard le timbre perd sa pureté, la voix se couvre, la parole sort lente, cassée, chevrotante, à cause de l'altération que subissent les deux systèmes génital et vocal.

Le timbre de la femme est clair, velouté, suave ; celui de l'homme est moins doux, mais plus plein, plus retentissant ; le premier a quelque chose de tendre, de voluptueux ; le second, plus énergique, semble fait pour le commandement.

Les tempéraments établissent aussi des différences dans le timbre de la voix : en général, l'homme sanguin, à large poitrine, possède une voix mâle et forte ; celle du bilieux est passionnée, stridente, métallique ; le lymphatique la traîne mollement, quelquefois avec une nonchalance qui a ses charmes ; chez le mélancolique on trouve des modulations plaintives, une accentuation douce et langoureuse; dans le timbre de l'atrabilaire, il y a quelque chose de sombre et de sépulcral.

Comme il existe assez généralement une relation intime entre le timbre et les langues parlées, on a dit que l'Arabe et l'Allemand se reconnaissaient à leur timbre guttural;—le Français, à son timbre clair ; —l'Italien et l'Espagnol, à leur timbre sombre. La raison de ces faits serait que les langues Arabe et Allemande abondent en articulations gutturales; les langues Italienne et Espagnole fourmillent de mots qui ne peuvent bien se prononcer qu'avec la voix sombrée ; la langue française renferme une grande quantité de mots où se trou-

vent les articulations *i* et *u*, qui exigent le timbre clair. La diphthongue *ou*, si fréquente dans les langues Italienne et Espagnole, nécessite le développement complet du tuyau vocal. D'après Kœmpelen, si la longueur du canal oral est de 1 dans la prononciation de la voyelle *i*, elle monte à 5 pour l'articulation de la diphthongue *ou*.

L'éducation que l'homme reçoit et ses différentes évolutions dans l'ordre social, impriment aussi leur cachet sur son timbre vocal. — Les artisans, paysans, marins etc., habitués à parler fortement et brusquement, ont le timbre sec, dur, et bruyant, tandis que celui du citadin oisif est doux, peu élevé; il annonce quelque chose de prétentieux, de maniéré et parfois de ridicule. On a avancé que l'être difficile et brutal avait un timbre dur, aigre ou glapissant, tandis qu'il était harmonieux, tendre et flatteur chez l'individu d'un caractère opposé. Quelques observateurs ont même prétendu que les personnes affligées d'une voix et d'un timbre faux avaient rarement le jugement juste?

Force de la voix. — La dimension et l'élasticité des cordes vocales, un ample développement de la glotte du conduit oral et des cavités de retentissement, la résonnance des membranes qui les tapissent, une large poitrine, des poumons vigoureux dans leurs mouvements d'inspiration et d'expiration, sont les conditions d'une voix forte ; car ainsi que nous l'avons dit, les poumons sont au larynx ce qu'un soufflet est au tuyau d'orgue. Au contraire, l'étroitesse de la poitrine, les engorgements, les tubercules du poumon et toutes les affections chroniques de cet organe, rendent la voix faible. En général, tous les agents qui peuvent altérer les muqueuses bronchiques et laryngo-buccales, portent une fâcheuse atteinte à la force et à la sonorité de la voix. Le silence absolu trop longtemps prolongé, débilite les organes respiratoires et exerce par conséquent une influeuce très sensible sur le timbre et les qualités de la voix.

CHAPITRE II.

De la parole ou voix parlée.

—

La parole est la voix articulée au moyen des lèvres, de la langue et du voile palatin. La parole n'a lieu qu'à partir de l'arrière-bouche; le voile du palais forme la limite des deux phénomènes de la phonation : la voix *chantée* et la voix *parlée*.

Les éléments de toute langue sont composés de deux ordres de signes, les *voyelles* et les *consonnes* qui, diversement combinées entre elles, produisent toutes les modifications phoniques du langage.

Notre langue possède cinq voyelles radicales : *a-é-i-o-u.* Les cinq analogues *á-ê-î-ô-ú* qui s'y rattachent peuvent être comparées aux demi-tons de la gamme, et les cinq voix nasales *an-en-in-on-un* ne sont que le résultat de la combinaison.

La *voyelle* est un son de la voix qui, se formant dans la glotte, traverse la bouche, et sort par l'ouverture des lèvres. La différence de son entre les cinq voyelles, est causée par la dilatation ou le resserrement de la glotte, et par le passage plus ou moins large que la langue et les lèvres accordent au son.—Les *consonnes* n'ont de sons que ceux qu'elles empruntent aux voyelles ; leur articulation isolée ne fait entendre qu'un sifflement, un souffle, un bruit sourd. — Les voyelles sont formées par de simples modifications laryngo-buccales, tandis que les consonnes ont besoin du concours de la langue, des dents et des lèvres.

Les consonnes de notre alphabet sont au nombre de vingt-une : *b-c-ch-d-f-g-h-j-k-l-* LL (mouillées) *m-n-p-q-r-s-t-v-x-z.*

Relativement à la variété des articulations, l'alphabet de chaque langue est plus ou moins riche; l'alphabet grec est plus riche que le nôtre, puisqu'il possède les lettres φ-θ-χ, articulations douces et agréables dont nous sommes privés. Il serait à désirer qu'on révisât notre alphabet, afin d'en supprimer deux lettres inutiles C et Q. Le *c* pouvant être remplacé par *k* lorsqu'il est dur, par *s* lorsqu'il est cédillé; le *q* pouvant toujours être remplacé par le *k* : Le θ et le χ entreraient dans notre alphabet en remplacement de ces deux lettres supprimées.

Plusieurs classifications ont été établies pour les consonnes; les unes dérivent du bruit que produit l'articulation des consonnes; les autres tirent leur nom des organes vocaux qui concourent à leur formation. On les a donc distinguées en :

1° *Labiales.* — B-P-M — parceque l'émission de ces lettres est exclusivement produite par les lèvres. — B et P ont été nommées *explosives*, parcequ'elles exigent une poussée

d'air et la séparation instantanée des lèvres. M a aussi été classée dans les *nasales.*

2° *Dento-linguales.* — D-T — formées par l'application de la langue sur les dents incisives supérieures, et son retrait instantané.

3° *Dento-labiales.* — F—V — formées par la poussée d'air, les dents incisives supérieures étant appuyées sur la lèvre inférieure.

4° *Palato-linguales.* — L-N-R — formées par la langue et le palais. — N a aussi été classée parmi les *nasales*, et R a reçu la dénomination de *vibrante*, parceque son émission s'accompagne d'une vibration marquée de la langue.

5° *Gutturales.* — C-K-Q —provenant de la poussée d'air brusque à l'isthme du gosier, la base de la langue étant relevée.

6° *Liquides.* — *ll* mouillées comme *quille*, *bille.*

7° *Sifflantes.* — Ç-S — produisant un sifflement.

8° *Gutturale-sifflante.*—X.

9° *Soufflante.*—G-J-CH.

Une classification exacte ne saurait être établie, que par le physiologiste qui a étudié le mécanisme des diverses pièces concourant à l'émission de la parole. Jusqu'ici les classifications grammaticales sont défectueuses, parce qu'elles ont été établies par des grammairiens parfaitement étrangers au mécanisme de l'appareil phonateur.

Le lecteur pourra se rendre compte, d'une manière très imparfaite sans doute, du mécanisme de l'émission, en faisant la gymnastique de chaque lettre de l'alphabet, et en observant attentivement le jeu et les situations des diverses pièces de l'appareil vocal. Ainsi *a* se prononce la bouche entièrement ouverte et la langue abaissée. — *a* est un son *guttural.* —*é* donne un son *palato-lingual*, c'est-à-dire qu'il est nécessaire, pour le former, que la base de la langue s'élève, tandis que sa pointe s'appuie contre les incisives de la mâchoire inférieure. —Le son du *b* et du *p* se produit avec les lè-

vres ; —celui du *d* et du *t* avec la langue qui, appliquée contre les incisives de la mâchoire supérieure, se retire tout-à-coup, etc. etc. Chaque lettre, chaque articulation a son mécanisme différent.

Les langues où les voyelles abondent, sont les plus sonores, les plus *euphoniques* ; celles au contraire qui sont embarrassées de consonnes, offrent de la dureté, de la *dysphonie*. Ces différences entre les langues ont donné lieu a ces axiomes : — La langue Grecque, harmonieuse et poétique par excellence, est la langue des poètes et des dieux. — La langue Italienne, riche en voyelles, est celle de la musique.—L'Espagnole, pompeuse et sonore dans ses finales, grave, majestueuse dans son débit, est la langue des orateurs ;—L'Anglaise, qui produit de nombreux sifflements, est la langue des oiseaux ; —L'Allemande, péniblement surchargée de consonnes, est la langue des chevaux et des ours ; — La Française, intermédiaire à ces extrêmes, pourrait être nommée la langue des savants ; car, en France, où

les sciences et les arts ont fait de si grands progrès, où de hautes intelligences ont arrêté la composition de tous les genres d'idées, la langue est désormais précise et fixée.

Plusieurs érudits ont fait de longues et d'inutiles recherches pour découvrir quelle fut la langue originelle, la langue mère, celle que parla la premier homme. Les uns ont avancé que ce fut l'idiôme phrygien ; les autres se sont prononcés pour le chaldéen , mais sans aucune donnée certaine. Ce problème de l'histoire philologique , caché sous un voile épais, reste encore à résoudre.

Quel que fût l'idiôme primitif, il dut être aussi simple, aussi borné que les hommes qui le parlèrent. Si nous remontons à l'époque des premières sociétés, nous découvrons que les besoins de l'homme sont peu nombreux, et par conséquent les idées peu composées ; les premiers mots qu'ils articulèrent furent probablement une espèce d'harmonie imitative que leur fournissaient les êtres et les choses qui développaient en eux des idées ; ils désignèrent peut-être le chien, le cheval, le bœuf,

etc., par des noms qui imitaient leur cri ; le tonnerre par un grondement ; le vent par un sifflement, etc. Le savant Court de Gébelin a dit avec raison : Nous sommes partis d'un seul principe, l'imitation. L'homme a eu un modèle pour parler, la nature. L'imitation dut être la base de toute langue, et ce langage d'imitation, enseigné par la nature, est intelligible à tout le monde.

L'amour cette grande passion que la nature alluma dans le cœur de tous les êtres, afin de perpétuer leur race, l'amour dut aussi puissamment contribuer à l'invention du langage. Ce furent d'abord des gestes, des cris, des sons diversement modulés, ensuite des articulations monosyllabiques, et puis des mots, rudiments de phrases, pour se communiquer les sensations éprouvées. Ne remarquons-nous pas tous les jours, autour de nous, les animaux, muets jusqu'à l'époque de l'accouplement, sortir tout-à-coup de leur silence et faire retentir les airs de leurs bruyants éclats de voix ? les oiseaux surtout trouvent des chants variés, des gazouillements déli-

cieux, mais qui n'ont de durée que celle de la saison des amours.

Si l'on admet que le progrès, dans l'ordre intellectuel, est une loi de l'humanité, on peu aussi admettre que les hommes ne sont point sortis tout-à-coup de la terre, comme Minerv tout armée du front de Jupiter, c'est-à-dire aussi intelligents qu'ils le devinrent dans la suite des temps. A l'époque géologique où la première famille humaine parut sur le globe il ne devait point exister de langue parlée. C e nouveaux habitants, exclusivement guidés par des instincts de conservation et de reproduction, dûrent vivre longtemps dans un état sauvage. *Voyez l'Histoire des métamorphoses humaines* (1). Peut-être leur premier langage se réduisait-il à des cris comme le langage des animaux; ces cris devenant insuffisants pour exprimer des besoins, s'accroissant chaque jour, ils se servirent le la langue et des èvres pour modifier des sons, jusque là gutturaux, et l'onomatopée leur fournit les pre-

(1) *Histoire des Métamorphoses humaines*, des variétés et monstruosités. Vol. grand in 18. 12 grav., prix 3 fr. 50 c. Chez Moquet, rue de la Harpe, 92.

miers mots. Chaque individu, selon son intelligence et sa facilité d'imitation, inventa des sons, des mots dont l'harmonie se rapprochait plus ou moins des êtres, des objets qu'ils indiquaient. Ces sons, ces mots acceptés et reproduits par les membres d'une ou de plusieurs familles, s'augmentèrent d'autres sons, d'autres mots.

Le noyau du langage primitif alla toujours se grossissant, en raison de l'accroissement des familles et des besoins nouveaux; enfin, un homme plus intelligent parut un homme, qui, joignant au génie d'invention et de composition les règles naturelles de l'harmonie, réunit les mots déjà formés, en composa d'autres et forma un langue. Cette langue originelle marche, se modifie, suit l'homme pas à pas, progresse avec lui, en forme d'autres qui conservent plus ou moins de ressemblance avec elle; plus tard elle se délaie et disparaît au milieu des nombreux idiômes dont elle est la souche. Les langues naissent donc avec les sociétés, se développent, se perfectionnent ou se dégradent avec elles.

Mais à combien d'influences la voix et le langage ne furent-ils pas soumis : la situation topographique, la nature du sol, les climats, le mélange des races, les tempéraments, les idiosyncrasies, la vigueur ou la faiblesse de la constitution physique des hommes, leur état de civilisation ou de barbarie etc., etc. etc., dûrent nécessairement influer sur le langage et le timbre vocal. Ainsi, l'on observe constamment que la langue est plus sonore chez les peuples méridionaux que chez ceux du nord; la voix est douce, le langage agréable dans les contrées fertiles ou règne l'abondance et le bien-être; au contraire dans les lieux où la stérilité du terrain isole les hommes, la voix est âpre, criarde; la langue peu riche et monotone; car la misère est un obstacle au développement des facultés intellectuelles. La voix est plus rude dans les pays montagneux que dans les vallées; plus forte dans les campagnes que dans les villes, etc., etc.

Physiognomonie. — La parole et le timbre vocal considérés comme peignant les idées, les facultés et l'état moral de l'individu, sont une

des meilleures indications physiognomoniques.

— L'homme *emporté* a la voix brusque, saccadée; l'homme *doux* est doué d'une voix analogue à son caractère. — L'homme *sérieux*, réfléchi parle peu et posément; le son de sa voix est mesuré sur le sens des mots; l'être *léger*, *inconstant*, *évaporé* babille sans cesse en changeant incessamment de ton et de conversation. — La parole est brève et rapide chez l'homme *bilieux*; chez le *nerveux* elle est quelquefois d'une promptitude exagérée; le sujet *phlegmatique* s'exprime au contraire lentement, et sa voix est parfois traînante. La voix du tempérament *sanguin* est pleine, sonore, pétulante et légère. Doués d'une riche organisation physique, les sujets appartenant à ce tempérament possèdent un beau développement des organes vocaux. La voix du *mélancolique* est sèche, caverneuse mais profondément expressive. — L'homme naturellement bon, le *philantrope* possède un langage doux, prévenant, analogue aux qualités de son cœur. — Le *méchant* se reconnaît à sa parole sèche, dure et désagréable. — Le *présomp-*

tueux parle avec jactance et vanité ; il est tranchant, décisif, cherche à vous éblouir par un débit résonnant et pompeux ; il vise toujours à l'effet. — L'homme *modeste*, simple et mesuré dans son langage, expose ses idées avec la tranquille douceur qui le caractérise. — L'homme *ironique* a la parole pénétrante, acérée ; il pique au vif, mord et déchire. — L'*hypocrite* se cache sous des phrases ambiguës ; toujours faux sous les couleurs de la sincérité, il cherche à vous entortiller dans ses dangereux ambages. — Le *courtisan* se reconnaît à ses discours flexibles et mielleux, à l'élastique souplesse de sa narration qui se prête à toutes les formes, réfléchit toutes les nuances. — L'*idiot* fait entendre une voix lourde, traînante, sans inflexions harmoniques. — L'homme *de génie* se révèle par une accentuation vive et puissante; l'enthousiasme, qui bouillonne dans son cœur arrive brûlant sur ses lèvres et passe dans son langage ; énergique et brillante, son éloquence vous émeut, vous saisit et ses convictions vous entraînent.

On a vu que le *timbre* de la voix dépend de la structure laryngo-buccale; *l'accentuation* au contraire est le résultat de l'exercice des organes vocaux, de l'éducation et du milieu social dans lequel on vit. L'articulation incomplète mal formée, précipitée ou traînante, la prononciation sautillante ou avec intonations diverses, sont très désagréables surtout dans la bouche des femmes. Le langage de certaines villes du midi de la France offre ces défauts qu'il serait si facile de corriger; un peu d'attention et quelques exercices journaliers suffisent dans la jeunesse, pour les faire disparaître. Les parents devraient fixer leur attention sur ce point; il est plus important qu'on ne pense; car cette imperfection de la prononciation est un immense obstacle aux effets oratoires; quelquefois aussi, il a refroidi l'amour et arrêté des mariages.

QUALITÉS DE LA VOIX.

La sonorité, la force de la voix, la netteté de l'articulation sont de puissants auxiliaires

dans l'art de persuader et d'enlever son auditoire. Cicéron et Quintilien regardaient ces deux qualités comme indispensables à un orateur.

La douceur de la voix, la pureté de l'accentuation jouent aussi un grand rôle dans l'art de plaire et d'obtenir ce qu'on désire ; les voix de femmes surtout produisent, dans ces circonstances, de surprenants effets. Leur organe vocal est un instrument dont elles se plaisent à tirer des sons mélodieux ; leur timbre est flatteur, leur parole facile, sans besoin de maître d'élocution ; c'est le désir de plaire et d'être aimées qui leur donne des leçons de bien dire. Sûres d'être écoutées, elles parlent avec une aimable fécondité, une coquetterie séduisante. Pour enchaîner l'attention, souvent elles commencent leur narration par un doux regard et la terminent par un charmant sourire. Oh! que d'émotions délicieuses fait naître une voix de femme qui parle d'amour, une voix entrecoupée de soupirs, qui accorde ou qui implore... Quel homme assez froid pourrait lui résister!.. Oui, tout cède à cette voix, même les êtres les plus indifférents, les plus glacés ; et l'on a eu

raison de dire que l'amour entre par les oreilles pour arriver au cœur.

L'articulation pure des syllabes et diphthongues qui rend bien la prosodie des mots, c'est-à-dire qui fait convenablement sentir l'accentuation et la quantité de certaines voyelles, est la plus agréable, la plus émouvante. Lorsque la douceur de la voix et la pureté de la prononciation s'unissent à un timbre sonore, il en résulte une parole harmonieuse dont la puissance est irrésistible. Tel est le langage des femmes parisiennes, qui produit un effet magnétique sur les sens et l'âme. L'effet est inverse chez une jolie femme affligée d'une voix désagréable ou d'une prononciation vicieuse; muette, elle plaît; ouvre-t-elle la bouche, la désillusion s'opère et l'on dit avec tristesse : c'est dommage qu'une aussi jolie personne ait un accent si détestable.

CACOMUTHIES.

Vice ou imperfection de la parole.

Les imperfections de la parole peuvent dé-

pendre ou d'une lésion organique, ou d'une affection des nerfs qui président aux fonctions vocales, ou encore d'un défaut d'harmonie entre les actes de combinaison et d'expression, ou enfin d'une habitude développée par l'imitation. Les vices de la parole peuvent se réduire à dix.

1° *Nasonnement.*—Articulation désagréable généralement occasionnée par un obstacle à l'écoulement du son dans le canal nasal. Selon la nature et le volume de l'obstacle ce vice offre différents degrés, depuis la voix légèrement nasillarde jusqu'au nasonnement complet.

Le nasonnement qui dépend d'un vice de conformation ou d'un obstacle développé dans les cavités nasales, exige la main d'un homme de l'art. Lorsqu'il est le résultat d'une irritation chronique, d'un épaississement de la muqueuse qui tapisse les parois des cavités nasales, la médecine ordonne des reniflements répétés d'une eau émolliente d'abord et puis détersive, astringente, ou encore des fumiga-

tions de même nature; quelquefois de petites saignées locales au moyen de sangsues; les gargarismes souvent répétés sont d'un excellent effet, quand l'irritation se borne à l'orifice postérieur des fosses nasales.

Dans les cas, fort nombreux, où le nasonnement dépend d'une mauvaise habitude contractée, soit par imitation, soit à la suite d'un rhume de cerveau chronique, qui n'a laissé aucune trace, il faut tout simplement habituer le sujet à lancer sa parole, de manière à ce que le son sorte, en grande partie, par la bouche, et que l'autre partie trouve un libre écoulement par le canal nasal; car, c'est le tourbillonnement du son derrière le voile du palais et son engouffrement, sans issue, dans les cornets nasaux, qui produit et perpétue le nasonnement.

2° *Grasseyement.* — Cette articulation défectueuse à laquelle on trouve quelque charme, lorsqu'elle est très légère, dépend soit d'un défaut de longueur de la langue, soit de son peu d'agilité, soit enfin de la position vicieuse

de cet organe, pendant la formation de la vibrante *r*. En effet, chez les personnes qui grasseyent, la langue se trouve retirée en bas et sa face supérieure est convexe au lieu d'être concave, ce qui la force de vibrer par sa base, tandis qu'elle devrait vibrer par sa pointe. Or, c'est par un mécanisme de vibration tout opposé qu'on parvient à extirper ce vice de la parole ; ce mécanisme, le voici : — On s'exercera fréquemment à prononcer, avec la pointe de la langue les lettres, T, D, — B, D et P, D; d'abord lentement, puis avec rapidité et tout à coup, de manière qu'il y ait explosion et vibration instantanée. En prenant pour exemple, les mots *travail*, *preuve*, *brave*, on devra articuler *Tda-vail*, *Pdeu-ve*, *Bda-ve*.

Après quelque temps de ce premier exercice, on passera à des mots plus compliqués , c'est-à-dire contenant deux *r* séparés, comme *transparent*, *prêtresse* qui devront s'articuler *Tdans-pa-tdant*, *Pde-tdesse*. Dans les mots qui se terminent par un *r*, comme *amour*, *plaisir*, *bonheur*, on substituera la lettre *d* à l'*r* et

l'on prononcera *amoud*, *plaisid*, *bonheud*, mais il faut alors qu'en articulant le *d*, la pointe de la langue recourbée attaque la voûte du palais et se retire instantanément.

De semblables exercices sur une foule de mots, souvent répétés et longtemps continués, habitueront la langue à vibrer par sa pointe et effaceront pour toujours le défaut du grasseyement.

3° *Sifflement*. — Bruit exagéré pendant l'articulation des sifflantes, ordinairement occasionné par la disposition vicieuse ou la perte des dents incisives. L'habitude de modérer la poussée d'air pendant l'articulation des sifflantes, peut modifier ce défaut; mais l'art du dentiste est seul apte à l'effacer complétement.

4° *Kliatement*. — Perversion des articulations *cl* et *ch* dépendant de la rigidité et de la position vicieuses de la langue; ainsi, au lieu de prononcer *chou* — *chat* — *cieux*, on prononce *kliou* — *kliat* — *klieux*. Dans le mot *kliatement* que j'ai hasardé pour désigner cette

imperfection le K doit se prononcer comme le χ grec manquant à notre langue.

Pour détruire ce vice, il s'agit tout simplement de mettre obstacle à la fuite d'air qui a lieu entre les parois de la bouche et l'un des côtés de la langue près de la base. On y parvient en recourbant la pointe de cet organe contre les incisives inférieures et, sa base étant abaissée, on opère la poussée d'air en ligne droite, de manière qu'il ne s'en perde point sur les côtés.

5° *Jotacisme*. — Difficulté d'articuler les gutturales, le plus ordinairement consécutives aux perforations et aux lésions du voile du palais. Ce vice, lorsqu'il n'est que le résultat de l'habitude, disparaît devant une gymnastique soutenue sur les articulations K, Q et C rude ; s'il dépend d'une altération ou lésion du voile palatin ou de l'arrière bouche, le traitement est du ressort de l'art chirurgical.

6° *Mogistalisme*. — Gêne dans l'articulation des explosives causée par une lèvre inférieure trop courte ou un bec de lièvre. Dans le pre-

mier cas des tractions répétées sur la lèvre inférieure et une gymnastique journalière sur les lettres explosives, sont bien souvent couronnées de succès. Dans le cas de bec de lièvre il n'y a qu'une opération chirurgicale qui puisse amener la guérison.

7° *Lallation.* — Substitution de la lettre L à la lettre R : ainsi, *lêvelie* pour rêverie, malie pour marie. Ce vice est plus ou moins saillant ; quelquefois il est imperceptible. Une langue trop courte en serait la cause. Les moyens de combattre ce défaut sont les mêmes que ceux contre le grasseyement.

8° *Blésité*, ou Zézaiement. — *Ze* pour *je*. Ce vice peut dépendre du trop grand volume de la langue, mais le plus souvent il est le résultat d'une mauvaise habitude ; on le rencontre à l'état endémique dans certaines provinces de la France.

Les personnes affectées de ce défaut devront gymnastiquer sur l'articulation *ch*, en chassant avec force l'air du poumon ; château, chameau, cheval, étant pris pour exemple, on pro-

noncera *che — ateau*, *che — ameau*, *che — val*, en appuyant fortement sur la première syllabe.

9° *Bredouillement.* — Ce vice, assez commun aux tempéraments nerveux, pétulants, irascibles se traduit par un embarras de la langue, des articulations précipitées, confuses, inachevées. Les bredouilleurs sont, en général, d'une grande vivacité ; leurs idées se succèdent avec une telle rapidité qu'ils n'ont pas le temps d'achever les mots pour les rendre. Le bredouillement a donc pour principale cause l'impatience et la précipitation avec lesquelles on veut rendre ses idées. Ce défaut s'effacera peu-à-peu si l'on prend la ferme détermination de parler lentement et d'appuyer sur chaque syllabe des mots, afin de n'en omettre aucune. Le bredouilleur devra s'exercer aux lectures très lentes, à haute voix, à la déclamation bien accentuée de morceaux d'éloquence ; le récitatif musical sera aussi un excellent moyen de combattre ces défauts et de lui rendre la parole facile.

10° BÉGAIEMENT *ou Psélisme.* — Cette grave imperfection se manifeste par la suspension plus ou moins prolongée des articulations au commencement ou au milieu des mots, surtout lorsqu'il s'agit d'attaquer certaines syllabes dont la prononciation exige quelques efforts de l'appareil vocal. Les causes du bégaiement sont multiples ; tantôt c'est la longueur exagérée du frein de la langue ou son adhérence aux parois de la bouche ; tantôt c'est la rétraction des muscles glossaux ; d'autrefois c'est une affection spasmodique de la glotte qui met obstacle au courant d'air laryngien, et l'empêche d'arriver au moment où l'articulation doit avoir lieu ; enfin, le bégaiement peut encore dépendre de certaines dispositions morales et au défaut d'équilibre dans les intellectualisations.

Les bègues, de même que les bredouilleurs, pensent trop vite ; ils sont en général, vifs, spirituels, mais aussi très timides, et cette timi-

dité naît de la crainte d'être raillés. Les enfants et les vieillards ne bégaient point, parce qu'à ces âges l'activité musculaire est moindre. On distingue deux sortes de bégaiement, l'un dit *guttural*, parce qu'il dépend du gosier; l'autre nommé *labial*, parce que la difficulté réside en grande partie dans les lèvres.

Traitement. — Divers procédés opératoires ont été proposés contre le bégaiement par cause physique ; malheureusement, le succès n'a pas été aussi complet qu'on se l'était promis. Dans les cas où le bégaiement a sa source dans une névrose, une affection spasmodique des organes vocaux, ou dans certaines dispositions de l'organe intellectuel, on a recours à une gymnastique variée des lèvres, de la langue et de la poussée d'air, afin de faciliter l'association des mouvements d'expiration et d'articulation. La gymnastique de la langue consiste à la faire mouvoir de bas en haut, et d'arrière en avant ; de la recourber, et de porter sa pointe vers le voile du palais. Le bègue doit pratiquer cette gymnastique à tous les in-

stants du jour, c'est-à-dire toutes les fois qu'il y pensera. Il s'exercera à articuler lentement deux, trois et quatre syllabes de suite; puis, il en ajoutera plusieurs autres, jusqu'à ce qu'il arrive à débiter couramment une courte phrase. Si, pendant cet exercice, le bégaiement survenait sur certaines syllabes, le bègue devrait aussitôt répéter en déclamant ou en chantant sa phrase; car on a observé que, pendant la déclamation et le chant, le bégaiement ne ne manifestait point. La déclamation de poésies à rhythmes variés, surtout avec mouvements des bras, est un moyen que le Dr Serres, d'Alais emploie avec beaucoup de succès. Le récitatif musical et le chant opèrent aussi de nombreuses guérisons. Le Dr Colombat joint à ces moyens l'action d'un petit instrument nommé *refoule-langue*, qui, se fixant aux dents incisives, force la langue à se porter vers l'arrière-bouche. Itard avait déjà conseillé de mettre une entrave mécanique à la langue, et de faire travailler cet organe en gênant ses mouvements. Ceci rappelle l'exemple de Démosthène, qui, après s'être longtemps exercé

à l'art de la parole avec des cailloux dans la bouche, de bègue qu'il était, devint le plus brillant orateur de la Grèce.

La méthode du Dr Colombat, pour extirper le bégaiement, ainsi que celle des Drs Serres d'Alais et Delau, comptent de nombreux succès : les autres méthodes préconisées sont la copie de celles-ci, hormis quelques modifications. Les exercices curatifs, indiqués par les orthophonistes les plus distingués comme les plus compétents, se résument ainsi :

1° Exercices sur les voyelles et leurs combinaisons ;

2° Exercices sur les explosives labiales et linguales : *Ba*, *Be*, *Bé*, *Pa*, *Po*, *Ta*, *To*, *Da*, *Du*, etc. ;

3° Exercices sur les gutturales ; *Ka*, *Ké*, *Ko*, *Cha*, *Che*, *Ga*, *Go*, *Gui*, *Gu*, etc. ;

4° Exercices sur les palatales : *Ja*, *Je*, *Sa*, *Se*, *Za*, *Zi*, *Zo*, etc. ;

5° Exercices sur les nasales : *Nan*, *Nin*, *Non*, *Nun*, etc. ;

6° Exercices sur la vibrante *R* : *Ra*, *Re*, *Rin*, *Ron*, *Run*, etc.

Ces divers exercices, variés selon les besoins, répétés et continués pendant un temps plus ou moins long, parviennent toujours, lorsqu'ils sont exécutés avec volonté ferme et constance, à modifier considérablement le psélisme, sinon à l'extirper complétement.

Plusieurs savants médecins se sont spécialement occupés du mécanisme de la phonation et des moyens propres à combattre les défauts de la voix : MM. Itard, Magendie, Voisin, Malbouche, Arnold, Hervez de Chégoin, Serres d'Alais, Jourdan, Colombat, Bénati, etc. ; c'est à leurs ouvrages, et surtout à leur pratique éclairée, que les personnes affectées de vices de la parole, doivent avoir recours pour obtenir leur guérison.

Nous ne saurions trop engager les personnes affligées de bégaiement, et les parents d'enfants bègues, à consulter sans retard les hommes spéciaux qui s'occupent de l'art orthophonique, car eux seuls peuvent leur ensei-

gner à triompher de cette grave imperfection de la parole.

De la voix parlée chez les animaux. — Dans la série animale, quelques oiseaux seulement ont le privilége d'articuler des mots, et même des phrases entières. Sont dans ce cas les perroquets, les pies, geais, corneilles, sansonnets, etc. ; les autres animaux ne peuvent que pousser le cri propre à leur espèce. Les exemples qu'on cite de chiens, d'ânes, de chevaux, de crocodiles, de serpents qui ont appris à parler, ou qui ont parlé tout-à-coup sans enseignement préalable, doivent être rejetés dans le domaine des fables. Cependant, des hommes dont l'autorité est d'un grand poids, Leibnitz, Bradley, Kircher, Fritsch et autres, font mention de chiens qui articulaient certains mots de plusieurs langues. Devant l'aveu de ces savants, il n'est permis que de douter. Quant aux oiseaux que nous entendons tous les jours répéter, jusqu'à fatiguer nos oreilles, les mots qu'on leur a appris, leur articulation et leur débit dépendent exclusive-

ment de la personne qui les a élevés, et surtout de ses constantes répétitions ; car, sans cette persévérance de la part du maître, l'écolier ne tarderait pas à oublier sa leçon.

On rapporte qu'à l'époque des sanglantes rivalités de César et de Pompée, les courtisans qui en prévoyaient l'issue favorable à l'avantage du premier, apprirent à des corneilles à saluer César. Un cordonnier, dans l'espoir d'une récompense, voulut, à l'instar des courtisans, enseigner à son corbeau la formule *salve, Cesar Imperator. Salut à César Empereur.* Bien souvent impatienté de l'indocilité de son écolier, l'artisan s'écriait en le corrigeant : *perdidi tempus et operam. J'ai perdu mon temps et ma peine.*

César fut vainqueur : à son entrée dans Rome, les corbeaux, presque aussi nombreux que les courtisans, se mirent à voltiger autour de lui, débitant le salut qu'on leur avait appris. Le corbeau du cordonnier vint un des derniers crier aux oreilles du vainqueur : *Salut à César Empereur.* Mais fatigué de ces salutations

intéressées, l'Empereur ordonna qu'on écartât ces oiseaux importuns. On exécutait ses ordres lorsque le corbeau du cordonnier s'écria d'une voix piteuse : *j'ai perdu mon temps et ma peine* ; César se prit à sourire de l'à propos et ordonna que l'artisan fût récompensé de sa peine.

Kircher cite le fait suivant non moins curieux :

Un vieil écclésiastique récitait chaque soir, avant de se coucher, les litanies des saints ; à la fin de chaque verset on entendait une voix grêle et flûtée répondre : *ora pro nobis*. Le prêtre était âgé et personne ne pouvait entrer à cette heure dans son appartement. Kircher intrigué résolut de connaître le jeune sacristain qui articulait si mélodieusement le *repons*, et, poussant la curiosité jusqu'à l'indiscrétion, il se cacha, un soir, dans la chambre du vieux curé. L'heure de la prière étant sonnée, celui-ci s'agenouilla sur son prie-Dieu et entama les litanies. Aussitôt la voix enfantine répondit *ora pro nobis*. Kircher tournait les yeux autour

de lui et cherchait de tous côtés sans apercevoir personne. Enfin, après bien des recherches, quel fut son étonnement de découvrir, au lieu du jeune sacristain, une *calendre* (espèce d'alouette) perchée sur le bâton de sa cage, répondant sans retard et d'une manière irréprochable l'*ora pro nobis.*

En parcourant, de la base au sommet, l'échelle zoologique, on rencontre une foule d'êtres privés de poumons et qui n'ont pour témoigner leur existence, pour se reconnaître, s'attirer, qu'un bruit d'ailes ou de membranes. Les êtres doués des organes vocaux n'ont en général, à l'exception de l'homme, qu'un cri propre à leur espèce dont ils ne s'écartent jamais, et que leurs petits répètent invariablement par instinct d'imitation.

A en juger par le nombre incalculable d'êtres qui peuplent la terre, ces cris sont infiniment variés : on a cherché, autant que possible, à consacrer un mot propre au cri de chaque espèce. Ainsi l'on est convenu de dire : le *bourdonnement* des insectes, — la *strideur* des cigales,

des grillons, — le *coassement* des grenouilles, — le *sifflement* des serpents, — le *croassement* des corbeaux, — la *clangueur* de l'aigle et des vautours, etc. La pie *babille*, — l'orfraie *gémit*, — l'hirondelle *gazouille*, — le loriot *fredonne*, — la poule *glousse*, etc. Pour les quadrupèdes, on dit : le *hennissement* du cheval, — le *braiment* de l'âne, — le *beuglement* du taureau, — le *vagissement* des veaux, — le *grognement* du porc. etc. Enfin, les brebis et les chèvres *bêlent*, — les Aïs *sanglotent*, — les loups *hurlent*, — les tigres et les panthères *glapissent*, — le lion *rugit*, etc. etc., l'homme seul, l'homme est doué de la faculté de parler et d'imiter plus ou moins naturellement le cri de tous les animaux. Cette faculté d'imitation est due à la conformation de ses organes vocaux et cérébraux beaucoup plus parfaits que ceux de toutes les espèces vivantes, sans exception.

—

CHAPITRE III.

—

VOIX CHANTÉE,

ou chant.

Le chant peut être défini : la faculté de parcourir avec la voix les diverses notes de l'échelle musicale ; ou encore : l'émission de sons successifs, modulés et rhythmés, au moyen des différentes pièces qui composent l'appareil vocal.

Le chant s'exécute par la tension et le relâchement des cordes vocales, par la dilatation et le resserrement de la glotte, à travers laquelle passe l'air chassé par le poumon.

La vocalisation ne se borne pas, ainsi qu'on l'avait cru, à l'action purement laryngienne ; Benati a démontré pratiquement que le pharynx exerçait aussi son action sur elle.

Mécanisme des différentes pièces de l'appareil vocal dans la production du son.

Le mécanisme des mouvements phonateurs est assez compliqué ; il réside dans l'impulsion donnée à l'air par le poumon, dans la vibration des cordes vocales et dans l'action de quatre ordres de muscles qui impriment au larynx et à la glotte divers mouvements.

Ces mouvements sont au nombre de quatre.

1° Élévation du larynx par les muscles *élévateurs.*

2° Abaissement du larynx par les muscles *abaisseurs.*

3° Rétrécissement de la glotte par les muscles *constricteurs.*

4° Élargissement de la glotte par les muscles *tenseurs.*

La tension des cordes vocales coïncide toujours avec l'élévation du larynx et le rétrécissement de la glotte.

Le relâchement des cordes vocales coïncide toujours avec l'abaissement du larynx et l'élargissement de la glotte.

Quand l'air est chassé du poumon avec force, le larynx étant relevé et la glotte resserrée, les vibrations des cordes vocales se multiplient et le son s'élève; de telle sorte que plus le larynx est relevé, la glotte resserrée et l'air chassé avec force, plus les vibrations augmentent en nombre, se rapprochent, et plus le son devient aigu.

Quand l'air sort du poumon avec moins de force, le larynx étant abaissé, et la glotte plus ou moins ouverte, les vibrations des cordes vocales deviennent plus rares, et par conséquent le son plus grave.

Lorsque le larynx est tout-à-fait abaissé, la glotte entièrement ouverte et les cordes vocales complétement détendues, si l'air est chassé violemment du poumon, la production du son n'a point lieu, l'on n'entend qu'un bruit de souffle, un soupir.

D'où il faut conclure, avec le savant physiologiste Müller, qu'à un haut degré de tension des cordes vocales, le son est aigu et perçant, si l'on souffle fortement; il est aigu, mais doux, si l'on souffle modérément.

A un moyen degré de tension des cordes vocales, le son est plein et sonore, si l'on souffle fortement; il est également plein, mais plus faible, si l'on souffle avec moins de force.

A un très faible degré de tension des cordes vocales le son est toujours grave.

Du reste, le phénomène de la vibration des cordes vocales est tout-à-fait identique à celui de la vibration des cordes d'un instrument; l'expérimentation en est facile.

A quel instrument comparer la voix humaine? — Depuis Hippocrate jusqu'à nos jours, les physiologistes de tous les pays ont discuté sur le mécanisme de la voix, et ont cherché à établir des comparaisons plus ou moins heureuses avec des instruments de musique. L'instrument vocal a été successive-

ment comparé au flageolet, à la flûte, aux instruments à cordes, à l'orgue, au basson, hautbois, appeau des oiseleurs, cor, trombone, etc. Aujourd'hui, on en est revenu à la théorie des cordes vocales, que le physiologiste Müller a rétablie après de nombreuses expériences.

ÉTENDUE DE LA VOIX.

La voix humaine possède, en général, deux octaves; il est un petit nombre de chanteurs qui parcourent deux octaves et demi; on ne rencontre que très rarement des voix qui jouissent du privilége de parcourir trois octaves.

Les voix ont été classées en *basse-taille*, *ténor* ou voix de poitrine, et *dessus* ou voix de tête.

La *basse-'ail'e*, ainsi que son nom l'indique, est la voix la plus grave, celle qui descend le plus bas. Pour exécuter ces dernières notes graves, le larynx est entièrement descendu, la glotte est arrivée à sa plus grande dilata-

tion, et les cordes vocales se trouvent dans l'état de relâchement.

Le *ténor* ou voix de poitrine tient le milieu entre la basse-taille et le dessus.

Le *dessus*, voix de tête ou *fausset*, est la voix la plus haute, la plus aiguë. Lorsqu'on exécute ses dernières notes ascendantes, le larynx est tout à fait remonté, la glotte se trouve dans un état complet de resserrement et les cordes sont arrivées à leur tension extrême. A ces trois genres de voix, il faut encore ajouter le *baryton* qui se trouve entre la basse-taille et le ténor.

Pour les voix de femmes, les genres ont reçu des noms différents ; ainsi l'on nomme :

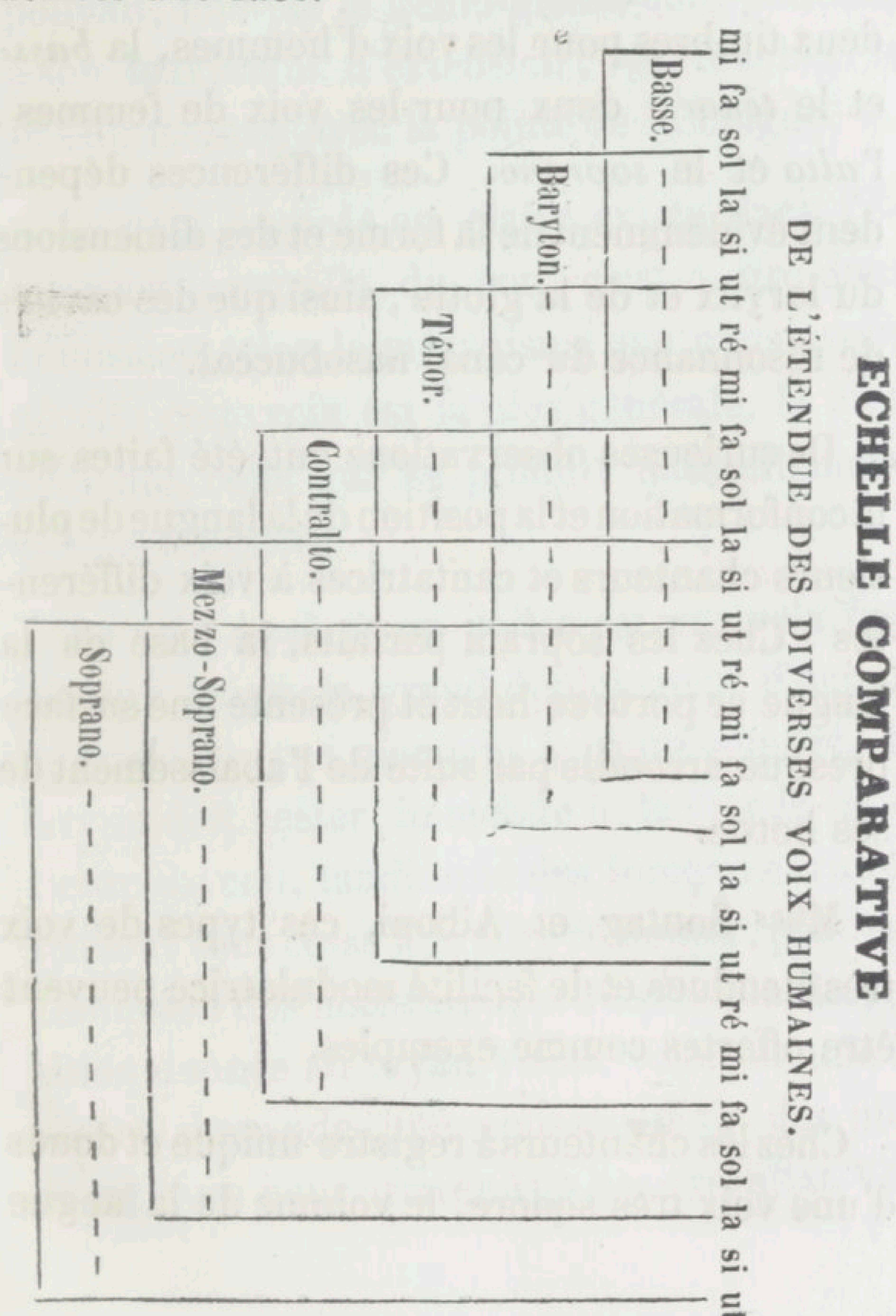
Contre-alto la voix la plus basse,

Soprano la voix moyenne ;

Soprano sfogato la voix la plus haute.

Le *mezzo-soprano* correspondant à la voix de *baryton* se classe naturellement entre le contre-alto et le soprano.

Les voix d'homme et de femme commencent et s'arrêtent à des notes différentes de l'échelle musicale; le tableau suivant peut en donner une idée.



Les voix d'homme et de femme diffèrent entre elles, non-seulement par la gravité et l'élévation, d'où les voix *mâles* et *féminines*, mais encore par le timbre. Ainsi, on reconnaît deux timbres pour les voix d'hommes, la *basse* et le *ténor* ; deux pour les voix de femmes, l'*alto* et le *soprano*. Ces différences dépendent évidemment de la forme et des dimensions du larynx et de la glotte, ainsi que des cavités de résonnance du canal nasobuccal.

De curieuses observations ont été faites sur la conformation et la position de la langue de plusieurs chanteurs et cantatrices à voix différentes : Chez les soprani parfaits, la base de la langue se porte en haut et présente une surface presque arrondie par suite de l'abaissement de ses bords.

Mlles Sontag et Alboni, ces types de voix très étendues et de facilité modulatrice peuvent être offertes comme exemples.

Chez les chanteurs à registre unique et doués d'une voix très sonore, le volume de la langue

est beaucoup plus considérable que chez les autres. La Catalani et Santini offraient une dimension considérable de langue. Ce dernier pouvait, lorsque le génio-glosse était parvenu à son maximum d'extension, se toucher le bas du menton avec la pointe de la langue.

La voix *blanche* ou claire existe dans l'émisssion naturelle du son, c'est-à-dire dans l'émission selon le mécanisme que nous avons décrit ; cette voix est la plus générale, la plus brillante, celle qui se produit naturellement et sans fatigue.

La voix *sombrée* ou voilée est une voix forcée qui exige un grand déploiement d'action musculaire : car, pendant le chant sombré, le larynx doit rester immobile à la partie inférieure du cou, tandis que des forces contraires tendent sans cesse à le faire remonter, pendant l'émission des notes aiguës. De plus, la disposition donnée au tuyau vocal, voile, étouffe le son et demande une poussée d'air des plus énergiques pour arriver à un beau résultat. Voi-

ci, d'après MM. Diday et Pétrequin, le mécanisme de la voix sombrée.

Le larynx ne change pas de position, quelle que soit la note que le chanteur veuille donner: le cartilage thyroïde reste immobile dans une situation moyenne, entre l'élévation et l'abaissement extrêmes. Au lieu de renverser la tête en arrière pour allonger le cou, le chanteur conserve l'attitude ordinaire, mais il resserre fortement la glotte, et chasse l'air vigoureusement, ce qui donne à la voix une intensité remarquable et un timbre particulier. Il se fait dans les muscles du larynx une violente contraction pour opérer la tension des cordes vocales ; les bords de la glotte sont tendus et son ouverture est beaucoup plus rétrécie que dans la voix blanche. Le timbre sombré disparaît cependant à la limite formée par la note, dont l'émission en voix blanche exige du larynx la même hauteur que pour la voix sombrée.

Nous ajouterons que la base de la langue, le voile du palais et surtout le pharynx concourent ensemble à la formation de cette voix qui

naît, pour ainsi dire, à l'ouverture gutturale. On pourrait comparer la voix blanche au son du hautbois, et la voix sombrée au son du cor, instrument dans lequel l'air doit être chassé avec une plus grande force.

La voix sombrée, dont le célèbre chanteur Dupré s'est servi avec autant d'habileté que de bonheur, imprime au chant plus d'énergie, mais lui enlève de sa facilité, de sa grâce. Le passage d'un registre à l'autre est moins sensible, le son est plus intense, mais moins clair. Le *sombrer* fatigue bien vite le chanteur, dessèche les muqueuses laryngo-pharyngiennes et finit par user les cordes vocales. Aussi, cette manière de chanter ne devrait jamais être employée que sobrement et dans certaines circonstances ; il serait sage de revenir à la voix naturelle pour reposer les organes vocaux des fatigues que lui a causées ce chant forcé.

THÉORIE DU SON EN GÉNÉRAL.

Le son est produit par la vibration d'un corps, dans un *milieu* propre à le propager,

comme l'air. On distingue dans le son la hauteur ou élévation, l'intensité et le timbre.

La *hauteur* et la *gravité* du son résultent du nombre de vibrations. Plus un corps vibre rapidement, plus le son est aigu ; moins il fournit de vibrations, plus le son est grave. La physique enseigne les moyens de compter le nombre des vibrations correspondant à chaque son.

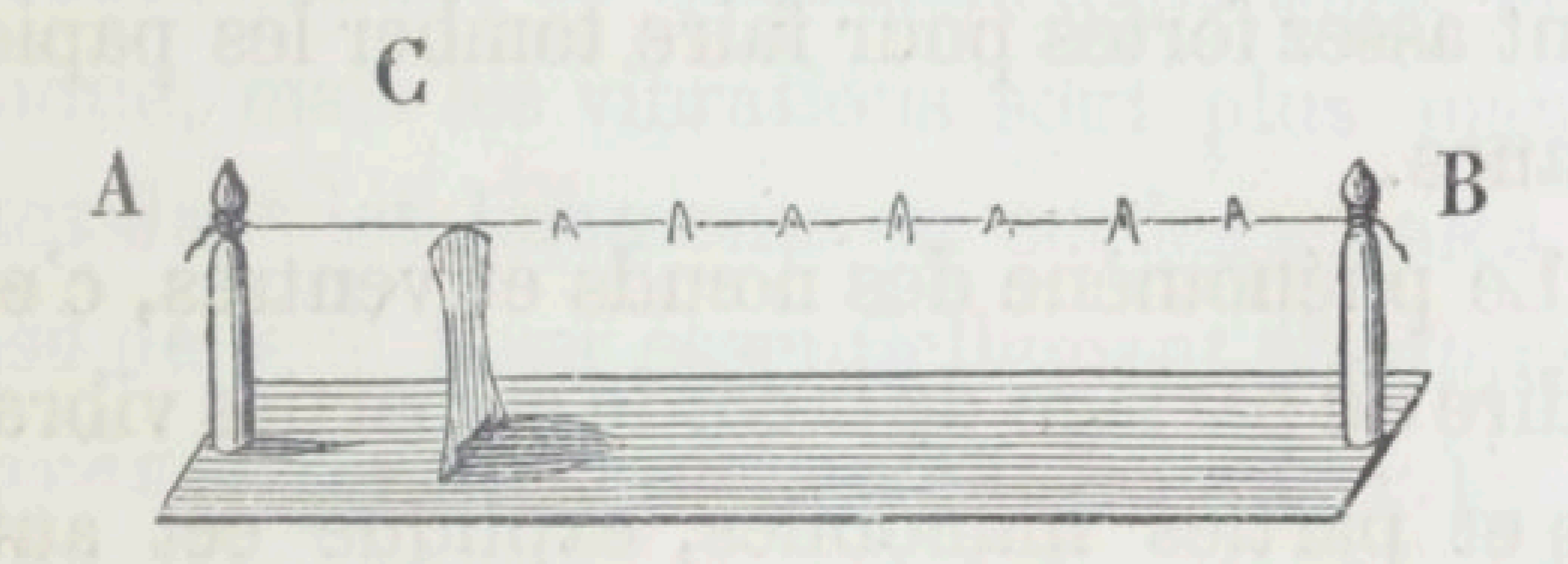
L'*intensité* du son dépend de l'étendue et du volume du corps vibrant. Si le même son est donné par un tambour et une grosse caisse, le son émanant de la grosse-caisse sera plus intense que celui du tambour.

Le *timbre* dépend de la nature du corps vibrant. Ainsi, la note *sol* étant donnée par une flûte et un cor, le timbre des deux sons sera différent.

Une corde tendue peut vibrer dans toute son étendue, mais elle peut aussi se partager en parties aliquotes qui vibrent séparément. L'expérience suivante, très facile à pratiquer

sur la corde d'une guitare ou d'un violon, est concluante à cet égard.

Tendez et fixez une corde sur une table, de manière à former un *sonomètre* ; divisez cette corde en parties égales, comme dans la figure suivante, en ayant soin de marquer au crayon les points de division.



Placez un chevalet sous le point C de la corde A B ; pliez en deux de petits morceaux de papier *bleu* que vous mettrez à cheval sur les points de la corde marqués d'un petit A; puis, entre chaque point, enfourchez sur les A intermédiaires plus grands, d'autres petits morceaux de papier *blanc* de même forme que les bleus. Cela fait, promenez un archet sur la portion de la corde A B située derrière le chevalet. Aussitôt les morceaux de papier blanc tomberont, tandis que les bleus resteront en

place. La raison de ce phénomène est celle-ci : une corde ainsi tendue est composées de *nœuds* et de *ventres* ; les nœuds représentés par les points de division, n'étant point susceptibles de vibration, restent immobiles, pendant que les ventres, représentés par les intervalles, vibrent d'un nœud à l'autre, et leurs vibrations sont assez fortes pour faire tomber les papiers blancs.

Le phénomène des nœuds et ventres, c'est-à-dire du partage de la corde en parties vibrantes et parties immobiles, explique cet autre phénomène que voici :

Lorsqu'on frappe la corde d'un piano, elle rend un son fondamental que l'on croit d'abord exempt de tout alliage, mais une oreille exercée saisit bientôt d'autres sons qui ont des rapports numériques simples, tels que la tierce , la quinte, la double octave. Ces nouveaux sons naissent des ventres de la corde, qui vibrent isolément tout en partageant la vibration générale qui produit le son fondamental. Cette expérience donne des résultats beau-

coup plus sensibles, lorsqu'on la fait avec un *monocorde*, instrument au moyen duquel on évite la résonnance des cordes voisines.

THÉORIE DES SONS DE POITRINE ET DE TÊTE.

Les ligaments et les membranes de la glotte sont susceptibles de vibrations dans toute leur étendue, mais les vibrations sont plus manifestes dans les ligaments ou cordes vocales, à cause de leur tissu essentiellement élastique. (*Voyez la figure représentant le larynx.*)

Les sons graves se produisent par le relâchement des cordes, l'abaissement du larynx et le souffle modéré.

Si le relâchement est moindre et le souffle un peu plus fort, on obtient des sons plus élevés.

Les sons de la voix pleine (*voix de poitrine*) exigent une tension moyenne des cordes vocales, la situation naturelle du larynx, l'élargissement moyen de la glotte et le souffle d'une

intensité en rapport avec le degré de vigueur qu'on veut donner au chant ; car la force du son dépend de la force du souffle. — Pendant l'émission de la voix de poitrine, les vibrations se manifestent dans toute la largeur des cordes et sont accompagnées de la résonnance des membranes de la glotte.

Les sons de la voix aiguë (*voix de tête*) ont lieu lorsque le larynx est tout-à-fait remonté, la glotte rétrécie et lorsque les cordes, arrivées à leur haut degré de tension, sont mises en vibration par un souffle modéré. Plus on chante haut, plus les piliers du voile du palais se rapprochent et plus la luette se raccourcit. — Dans les sons de la voix de tête, le bord de la corde seul entre en vibration, tandis que dans les sons de poitrine la corde vibre dans son entier. La raison physique de ce phénomène est celle-ci : — Les vibrations d'un corps résonnant peuvent avoir lieu dans toute son étendue, mais ce corps peut aussi se diviser en parties aliquotes qui vibrent selon des directions

opposées, pendant que les intersections ou nœuds restent en repos.

Le souffle étant le même, un simple rétrécissement de la glotte élève le son, de même qu'un simple élargissement l'abaisse.

Les sons graves peuvent encore se produire, le larynx étant abaissé et les cordes tendues ; les sons aigus peuvent aussi s'obtenir, le larynx étant abaissé et les cordes détendues, mais alors c'est la manière de souffler qui est l'agent producteur : dans ces deux cas le son reste couvert.

Les dernières notes de la voix de tête sont dues à la contraction extrême de la partie supérieure de l'instrument vocal. Le larynx reste fixé à son point le plus élevé en même temps que le pharynx se resserre ; le voile du palais est fortement tendu et ses piliers sont rapprochés, de manière à boucher complétement l'orifice des fosses nasales postérieures ; la luette se raccourcit, la base de la langue est relevée et la glotte presque fermée ; l'air, comprimé

dans le larynx et ne pouvant sortir qu'en filet, va se briser sur les cordes vocales, montées à leur plus haut point de tension, et le son se produit plus ou moins aigu, selon le nombre de vibrations que fournissent les cordes.

Il existe encore une modification de la forme de l'instrument vocal, pendant l'exercice du chant, qu'il ne faut pas omettre. Dans la voix de tête, le tuyau affecte une direction verticale et n'a que la bouche pour orifice, les fosses nasales sont bouchées par le voile du palais. Dans la voix de poitrine, le tuyau recourbé possède deux orifices, les fosses nasales postérieures et la bouche. De ces deux états de l'instrument, il résulte que les ténors et les soprani prononcent moins distinctement les syllabes nasales que les basses et les barytons. — Chez les soprani l'air ne sort par les fosses nasales que pour quelques notes du médium; c'est ce qui fait que les soprani, dont la voix de poitrine est nasonnée, font entendre des sons flûtés dans la voix de tête. — Chez les bassss tailles, l'air sortant toujours en grande partie par le

nez, la syllabe nasale est nettement rendue.

Telle est, en résumé, la théorie des sons de tête et de poitrine, qu'on trouvera parfaitement détaillée dans l'excellent Traité de physiologie de Müller.

DES REGISTRES.

On a donné le nom de registre à l'étendue de sons que peut parcourir la voix de poitrine sans anticiper sur les sons de la voix de tête, *et vice versa*. — Le nombre de notes que renferme un registre n'est nullement déterminé et varie selon les individus.

Les registres dérivent principalement de la longueur et du raccourcissement des cordes, ainsi que de la dilatation et du rétrécissement de la glotte.

Les sons du registre de poitrine sont produits, comme nous l'avons dit plus haut, par un souffle vigoureux sur les cordes tendues qui vibrent entièrement.

Les sons du registre de fausset proviennent

d'un souffle faible sur les cordes vocales très tendues qui ne vibrent que par leurs bords.

Le passage d'un registre à l'autre est toujours sensible pour une oreille délicate, et, malgré l'habileté du chanteur à le déguiser, on en saisit la différence.

Il existe quelques exceptions, mais fort rares, de chanteurs qui n'ont point de fausset et qui peuvent arriver en s'élevant, jusqu'aux notes les plus aiguës, sans que leur voix change de caractère. Elleviou, Nourrit et Rubini sont les trois seuls chanteurs qu'on ait cités comme possédant ce privilége.

La gymnastique vocale, concernant le passage d'un registre à l'autre, existe dans les exercices propres à émettre des sons aigus, lorsque les cordes sont moyennement tendues; on y arrive en donnant au souffle une poussée plus forte et en comprimant les parties inférieures de la glotte.

La pureté et la sonorité du son vocal exigent la réunion de qualités nombreuses : d'abord un poumon bien développé, sain, inspi-

rant et expirant l'air avec facilité; les bronches, le larynx, la glotte, l'arrière-bouche, les fosses nasales exemptes de tout obstacle qui puisse nuire au passage de l'air ; la muqueuse qui tapisse le tuyau vocal, nette et lisse dans toute son étendue ; l'équilibre dans la tension et le relâchement des cordes vocales ; la régularité d'action des muscles inspirateurs et expirateurs ; enfin le complet développement de la portion cérébrale qui préside aux émissions bien senties de l'onde sonore.

La *Justesse* de la voix est intimement liée à la justesse de l'oreille et à l'intelligence musicale ; ce qui fait qu'une personne douée d'une voix sonore et pure, mais d'une oreille fausse, chante toujours faux. La fausseté de l'ouïe peut dépendre d'une lésion du nerf auditif qui transmet imparfaitement au cerveau la sensation des sons, ou d'une lésion de la substance cérébrale dans laquelle s'effectue cette sensation. Ainsi on rencontre quelques sujets qui, après avoir possédé uue voix très-juste, la perdent à la suite d'une inflammation

de l'oreille interne ; parmi eux il en est quelques uns qui recouvrent cette justesse au bout d'un temps plus ou moins long quand la maladie ne laisse plus aucune trace. On voit des personnes qui ont les organes de la voix et de l'ouïe parfaitement bien conformés et intacts, et qui néanmoins ne peuvent chanter juste ; alors c'est l'aptitude musicale qui leur fait défaut. Enfin, il existe des individus qui, comprenant très bien la justesse et l'harmonie des sons, ne sont point maîtres de la justesse de leur voix : c'est qu'alors l'organe vocal se refuse à suivre la direction que cherche à lui donner l'oreille. Cette circonstance dépend ordinairement d'un gonflement ou d'un ulcère de la muqueuse du larynx.

A un point de vue général, chanter c'est vivre, c'est aimer, car tout ce qui existe sur la terre a une voix pour exprimer son plaisir ou sa douleur, et surtout pour manifester cette grande passion qui perpétue les êtres : l'AMOUR ! Aussi il existe un rapport intime entre les organes de la voix et les organes de la

génération; leur développement est simultané et leur révolution commune. Plus étendue, plus douce que toutes les voix connues, plus harmonieuse que la harpe et la lyre, plus tendre que la flûte, plus suave que le violon, la voix de femme surpasse celle de tous les instruments qui ne semblent faits que pour l'accompagner ; aussi, de tous les instruments la voix humaine est celui qui fait le plus facilement mouvoir les puissances de l'âme, qui exalte la sensibilité, allume les passions et porte l'amour jusqu'au délire. Chanter avec expression dénote une certaine délicatesse d'organes et de sentiment, ce qui a fait dire que l'union du chant et de la sensibilité était tellement étroite qu'il n'exista jamais une bonne chanteuse sans âme Le système pulmonaire de la chanteuse est d'une richesse remarquable ; les mouvements de la respiration sont larges et soutenus ; l'oxygénation du sang se fait avec une activité, une énergie telles, que la chanteuse, pendant l'exercice de son art, se pénètre de feu, de vie

et d'amour. « Les chanteurs, a dit le divin Homère, doivent être honorés et respectés de tous les hommes qui vivent sur la terre. La muse qui enseigne l'harmonie, chérit la race des musiciens. » La voix est la fleur de la beauté, disait l'austère Zénon, et Socrate répétait que le chant était le feu de l'âme.

Si les anciens ont fait l'apologie des chanteurs, les modernes ne sont pas restés en arrière, et je doute que les chanteuses fussent plus aimées, plus fêtées dans Rome ancienne qu'à Paris !

On a dit que l'étude de la danse rendait impossible l'étude du chant, et que l'un de ces arts excluait l'autre. Cela est strictement vrai pour les sujets qu'on exerce dès l'âge tendre, à la gymnastique du ballet. Mais il est une gymnastique moins violente et moins continue, une gymnastique de poses, de mouvements et de pas harmonieux, à laquelle tout acteur indistinctement devrait se livrer. Cette gymnastique ne nuirait en rien à la voix et serait d'un grand secours au chanteur; car, soit dit en

passant, la plupart des artistes qui brillent sur nos théâtres ou dans nos salons, par la flexibilité de leur gosier, sont loin de briller par une musique agréable ; beaucoup sont affligés de gestes aigus, de mouvements saccadés, de poses anguleuses, etc. ; ce qui est loin d'augmenter leur mérite. Or, une chanteuse qui posséderait assez de danse pour l'adapter à son rôle, serait une heureuse innovation. Une foule d'auteurs s'empresseraient de composer tout exprès pour elle, des pièces où se trouveraient délicieusement intercalés quelques pas gracieux, quelques poses ravissantes. Oh ! sans doute, cette chanteuse-là obtiendrait un immense succès. Non-seulement elle provoquerait des bravis, des salves, des tonnerres d'applaudissements, des pluies de couronnes ; mais, pour peu qu'elle fût jolie, le public, dans son délirant enthousiasme, la porterait en triomphe, la déifierait !

Qui de vous la première, ô charmantes artistes, tentera l'innovation ? Osez, un autel vous attend !

DU CHANT CHEZ LES ANIMAUX.

Les oiseaux sont les seuls qui, à proprement parler, jouissent de cette faculté. Beaucoup, parmi eux, restent muets ou ne poussent que des piaulements plus ou moins désagréables; mais il en est d'autres en revanche qui nous charment par la variété de leurs chants et leurs sons mélodieux. Il existe quelques oiseaux assez favorisés pour parcourir deux octaves : le rossignol, par exemple, ce roi des musiciens ailés, dont le gosier flexible se prête à toutes les modulations. Pendant la saison des beaux jours, quel promeneur ne s'est pas arrêté aux doux accents du rossignol, alors qu'il chante ses amours ? Chants si purs, notes si élégamment filées, qui tantôt naissent flûtées et timides, s'élèvent peu-à-peu, se déroulent en gammes brillantes, partent en jets rapides, tantôt s'arrêtent et meurent sur une délicieuse roulade, puis tout-à-coup renaissent plus suaves, plus enivrants, comme pour

charmer de leurs mélodies les mystérieuses nuits du printemps.

D'autres oiseaux, avec un ramage moins brillant, possèdent une grande facilité d'imitation; ainsi la fauvette, le serin, la linotte, le merle, l'alouette, le chardonneret, etc..., répètent parfaitement les airs qu'on leur a appris.

Dans le règne animal, la voix appartient aux êtres qui possèdent l'organe pulmonaire; ceux qui en sont privés ne font entendre, comme nous l'avons déjà dit, que des bruits produits par un vibrateur. Ces bruits ont pour but, soit le rapprochement des sexes à l'époque des amours, soit la défense et l'attaque, comme pour arrêter un ennemi ou pour effrayer une victime et en faire sa proie; soit enfin pour appeler du secours au moment du danger. Tous les êtres, en général, depuis les plus grands jusqu'aux plus petits, ont un moyen de prouver leur existence, de s'attirer ou de se fuir, de se rassembler, de se disper-

ser lorsque le cas l'exige. Et toutes ces voix, tous ces bruits qui se confondent dans l'air, sous l'herbe et au fond des eaux sont autant de signes par lesquels la nature manifeste sa puissance et sa vie ; car malgré sa verdure et ses fleurs, la terre paraîtrait triste à l'homme, s'il n'entendait le frémissement des brises qui caressent le feuillage, le murmure des ruisseaux, le bourdonnement des insectes, les joyeux chants des oiseaux. Ce sont ces voix, ces bruits qui animent les campagnes et qui, mêlés entre eux, forment ces mélodies éternelles, ces sublimes concerts que tous les êtres semblent adresser aux cieux.

CHAPITRE IV.

Préceptes généraux concernant la gymnastique des organes vocaux.

La gymnastique vocale porte une heureuse influence sur les organes de la poitrine ; elle les développe, les fortifie, les rend moins sujets à la fatigue et favorise les fonctions circulatoires et nutritives. Aussi, les médecins gymnasiarques ordonnent-ils la déclamation et le chant comme complément de la gymnastique musculaire.

Une voix belle naturellement gagne et se perfectionne par des exercices du chant, de même qu'une voix dure, aigre, désagréable est avantageusement modifiée par la gymnastique vocale. Mais, il faut dire aussi que les études mal ordonnées et les exercices trop longtemps soutenus peuvent détériorer les organes vo-

caux, et donner naissance à des affections plus ou moins graves, telles qu'irritations des bronches et du larynx, enrouement, aphonie, etc. ; et, lorsque le chanteur y est prédisposé, l'abus du chant peut développer l'inflammation du poumon, des crachements de sang, la phthisie-laryngée, quelquefois l'apoplexie !.. Le moyen le plus sûr d'éviter ces graves accidents est de laisser en repos l'organe vocal aussitôt qu'il commence à se fatiguer. Une chose non moins essentielle à observer pendant la déclamation ou le chant, c'est la liberté du cou et de la poitrine ; l'expérience a démontré que la cravate et le corset étaient nuisibles par leur compression, et que la voix perdait de son étendue, de sa flexibilité lorsque le cou et la poitrine étaient gênés.

La gymnastique vocale embrasse les divers exercices du poumon, de la glotte, de la langue et des lèvres, appliquée à la conversation, à la lecture, à la déclamation et au chant.

La fonction pulmonaire relative à l'inspiration et à l'expiratition doit être développée et

régularisée par une gymnastique en rapport avec les forces du sujet. Nous décrirons exactement dans le chapitre consacré aux études vocales, la meilleure manière d'exercer le poumon à se remplir, peu à peu, d'une grande quantité d'air et de le laisser écouler insensiblement ; nous nous bornons ici à faire observer combien il est nécessaire, pendant la lecture à haute voix et la déclamation, de s'habituer graduellement à soutenir de longues périodes et à les débiter sans reprendre la respiration à contre-temps. —De même, dans les exercices du chant, on doit ménager le souffle, l'augmenter, le diminuer, selon les exigences, et toujours avoir une provision d'air en réserve. On ne doit arriver aussi que progressivement aux notes élevées, et ne pas insister si la voix ne les rend qu'avec peine, car nous venons de dire que des efforts répétés fatiguaient les organes vocaux et pouvaient causer des accidents. On cessera donc le matin pour reprendre le soir, ou le soir pour recommencer le lendemain. Cette gymnastique développe le

poumon, active la circulation, accroît les forces musculaires du larynx, entretient l'élasticité des cordes vocales et rend le sujet maître de sa respiration. Dès, lors plus d'obstacles pour lui; il peut, sans fatigues ni efforts, triompher de toutes les difficultés.

LA CONVERSATION, comme exercice le plus fréquent, le plus soutenu, devait être aussi le moins fatiguant. Les hygiénistes conseillent après le repas, la conversation assaisonnée de gaité comme propre à faciliter la digestion. En effet, une conversation légère, amusante, fait naître d'agréables distractions, amène la joie et favorise le jeu de tous les organes. Une conversation douce et tranquille peut se continuer longtemps, sans fatigue, à cause des repos nécessaires qui s'y interposent ; on ne doit au contraire jamais prolonger une conversation animée, car elle met en jeu le cerveau dont l'action sur l'organisme produit une véritable excitation ; cette excitation, plus ou moins forte, réagit sur toute l'économie et, si

elle se prolonge, ne tarde pas à fatiguer l'individu. L'habitude de causer avec les personnes qui sont affligées d'une mauvaise prononciation est presque toujours funeste, surtout à la jeunesse, qui se laisse très facilement contagionner par l'exemple. On évitera donc de laisser journellement ensemble les enfants qui possèdent une bonne accentuation avec ceux qui l'ont vicieuse, car ceux-là ne tarderaient point à prendre le défaut des autres.

LA LECTURE A HAUTE VOIX, comme nous l'entendons, exige trois conditions principales :

1° Une bonne articulation ;
2° Des notions de grammaire ;
3° Un esprit assez développé afin d'imprimer naturellement à la voix les diverses intonations que le sujet comporte.

Une *articulation* conforme aux règles établies est une des beautés du langage parlé. L'articulation des mots se perfectionne par

l'exercice ; il ne s'agit que d'apprendre sous un bon maître et d'avoir commencé avec des personnes qui possèdent une belle prononciation.

Les *notions grammaticales* apprennent à débiter correctement, c'est-à-dire à bien prononcer les mots, selon l'accentuation des voyelles et le redoublement des consonnes ; à faire sentir les longues et les brèves de certains mots, à se conformer enfin aux règles de la prosodie. Les liaisons seront faites convenablement et sans affectation. Pendant la lecture qui ne doit marcher ni trop lentement ni trop vite, il est essentiel de bien marquer les repos indiqués par la ponctuation. Ces repos ont l'avantage d'aider à la respiration, d'isoler les phrases incidentes et d'empêcher de confondre le sens d'une phrase avec celui d'une autre.

Quant à la troisième condition qui demande un *esprit assez développé*, elle ne s'acquiert qu'avec l'âge et l'étude. En effet, un bon lecteur, de même que l'artiste dramatique, doit parfaitement saisir la pensée de l'auteur et donner à sa voix toutes les inflexions exigées par

les différentes scènes qui se déroulent dans le morceau qu'il lit ; il doit élever le ton de sa voix, le modérer, l'assouplir, c'est-à-dire attaquer vigoureusement les phrases qui rendent une pensée forte ; débiter légèrement et avec douceur celles qui expriment une pensée tendre ou langoureuse. Le lecteur doit, en outre, avoir l'oreille sensible à l'harmonie des sons, afin de suppléer aux imperfections du langage et de la rédaction qu'il débite ; afin de modifier les liaisons trop rudes et les hiatus désagréables ; il évitera le choc de certaines consonnes qui tombent sur une voyelle comme le marteau sur l'enclume ; enfin, il rendra, par tous les moyens possibles, sa lecture facile et harmonieuse à l'oreille de ses auditeurs.

DÉCLAMATION. — La déclamation est un mode de langage qui, par les diverses intonations de voix, dépeint les émotions qu'on éprouve et qui tend à les faire passer dans l'âme des auditeurs. C'est un art précieux qui exprime nos besoins, nos plaisirs, nos souffrances, toutes nos affections, et nous met en rapport intime

avec ceux qui nous écoutent. La déclamation a été divisée en théâtrale, oratoire et naturelle. Nous ne nous occuperons point des deux premières ; il existe des ouvrages spéciaux où ces deux genres sont traités de main de maître.

La déclamation naturelle ou familière est celle qui donne de la grâce, de l'énergie, du feu au discours ou à la narration dans le langage familier. Elle exige les trois conditions dont nous avons parlé pour la lecture à haute voix, mais à un degré plus élevé ; elle réclame aussi l'art d'allier le geste à la parole.

De tous les exercices vocaux, la déclamation est celui qui contribue le plus à rendre l'articulation correcte et la parole facile. Depuis Démosthènes, qui, la bouche remplie de cailloux, s'exerçait à la déclamation au bruit des vagues écumantes, jusqu'au célèbre comédien Poisson qui usa de ce moyen contre une difficulté de prononciation, une foule d'orateurs ont dû la beauté de leur organe à des exercices de gymnastique vocale. *La nature fait les poètes et l'art les orateurs*, dit un axiome

plein de vérité. On devrait donc habituer de bonne heure la jeunesse à la déclamation, non dans l'unique but de faire des orateurs, mais pour faciliter, pour former l'élocution et faire sentir vivement les points saillants du discours : car, pour bien parler il est utile d'avoir pratiqué la déclamation ou du moins d'en connaître les règles. Tout le monde sait qu'un récit empreint de tristesse ne doit pas être débité sur le même ton qu'un récit pétillant de gaîté ; un discours qui s'élève au sublime comme une narration vulgaire : on le sait et cependant on ne donne qu'imparfaitement à ces différents genres, le son propre qui leur convient. Nous sommes tous les jours témoins de ce contre sens capital, parce que, jugées seulement utiles pour les personnes qui se destinent à la tribune ou au théâtre, les études de déclamation sont généralement négligées. C'est un grand tort : la déclamation est au discours ce que l'âme est au corps ; sans elle point d'entraînement complet, point de ces grands effets d'éloquence sur les masses. Prenez un beau discours, un

morceau qui, par ses magnificences littéraires et la sublimité des idées doit produire un grand effet sur l'auditoire, et faites-le prononcer par cent personnes différentes, peut-être ne s'en trouvera-t-il pas une qui le débitera convenablement. Cela est si vrai qu'une prodigieuse quantité de professeurs, d'orateurs et surtout de prédicateurs, fort éloquents, d'ailleurs, font bâiller et endorment leur auditoire en débitant sans cesse sur un ton monotone, éminemment soporifique. Or, tel discours qui, débité d'une voix pleine et sonore, aura enlevé aujourd'hui l'auditoire, sera demain entendu avec une complète indifférence, s'il est prononcé par un organe désagréable et sans énergie. Ceci ferait penser que l'auditeur est peut-être plus ébranlé par le son des mots que par leur sens. Plutarque rapporte que Cicéron, défendant Ligarius devant César, remua si puissamment l'âme du dictateur que les pièces de l'accusation lui échappèrent des mains. J'ai lu attentivement ce plaidoyer qui n'offre rien d'extraordinaire, et je soupçonne que Cicéron dut son succès aux

sept ou huit questions faites, coup sur coup, à Tubéron l'accusateur, en l'impliquant lui-même dans la question, avec une voix pressante et un timbre qui peu à peu augmentait d'intensité. L'orateur avait la voix forte et sonore; César était nerveux, impressionnable; il n'en faut pas davantage pour expliquer le succès de la défense.

Un fait constant s'observe dans la voix, qui tend toujours à s'élever pendant le discours, et à descendre au contraire dans le débit d'un morceau de chant. Ce fut pour obvier à cet inconvénient que le chanteur Timothée fabriqua un diapason sur lequel il réglait sa voix, lorsqu'elle baissait. L'un des Gracchus, parlant à la tribune avait toujours derrière lui un joueur de flûte qui lui donnait le ton lorsque, dans le feu du discours, elle s'était trop élevée.

Les passions fougueuses, les grands mouvements de l'âme nécessitent une manifestation énergique, des explosions de voix calculées sur la force de l'idée et des gestes analogues

à la véhémence des expressions. Au contraire, les passions tendres, langoureuses, exigent autant de simplicité et de douceur dans le style que dans le débit. Les gestes, l'accent, le ton, les divers mouvements du visage, doivent être déterminés par le sentiment,et se trouver en accord parfait avec le sens du sujet. De leur parfaite harmonie avec le langage parlé, résulte la bonne, la vraie déclamation. Néanmoins il faut être sobre de cette énergique expression de sentiments et n'en faire usage que dans des circonstances tout à fait opportunes. Il serait ridicule d'observer, dans la narration ordinaire ou dans le style familier, les règles de la déclamation, il y aurait alors affectation. L'effet produit sur l'auditoire serait contraire à celui qu'on attend, car la déclamation affectée ou hors de saison est une véritable carricature.

Pour bien pénétrer le lecteur de la haute importance et des merveilleux effets qu'une voix bien articulée, servie par un beau timbre, peut produire, nous empruntons au professeur Londe le passage suivant :

On peut, en entendant lire ou déclamer une personne, évaluer la force des sommes sensitives dont elle est pourvue. Le ton de la voix suffit quelquefois seul pour indiquer jusqu'à quel point cette personne est susceptible de percevoir les sentiments exprimés dans un ouvrage, et le physiologiste doué d'un certain tact se trompe rarement dans les jugements qu'il porte à ce sujet. Prêtez l'oreille aux lectures faites par une femme supérieure, dont l'organisation délicate ne semble composée que d'épanouissements nerveux, et chez laquelle une culture presque continuelle de l'esprit, jointe à l'étude des beaux-arts, aura puissamment ajouté à tous les dons d'une nature très libérale envers elle ; vous comprendrez qu'il est difficile d'exprimer à quel degré elle développe, en lisant, tous les ressorts d'une sensibilité exquise, avec quel art inimitable elle conduit sa voix, et surtout avec quel prestige elle entraîne et subjugue l'attention de ses auditeurs. La sensibilité devenue plus expansive, lorsque dans les passages empreints

d'une teinte mélancolique, elle se laisse aller aux élans du sentiment qui la domine, semble aller chercher l'âme de ceux qui l'écoutent et en pénétrer tous les replis. On dirait que, pendant de telles lectures, toutes les facultés sentantes viennent reporter aux organes de la voix, les impressions éprouvées par les sens internes, afin qu'elles soient répandues avec plus de libéralité. Quel homme résista toujours aux atteintes de cette puissance électrique ! Quel bon esprit peut se flatter de n'avoir jamais été entraîné par les efforts de cette aimable séduction, que dirigent pourtant seuls le bon goût et le sentiment ?

LE CHANT est de tous les exercices de la voix celui qui exige le plus d'efforts, de persévérance et surtout de prudence, car l'abus du chant peut, ainsi que nous l'avons dit, causer de graves accidents. Les exercices qui constituent la gymnastique vocale ont été décrits dans un chapitre de cet ouvrage ; nous ajouterons seulement que la force et la durée des exercices doivent être mesurées sur la consti-

tution et la force pulmonaire du sujet. On doit aussi tenir compte de ces oscillations de la santé qui font qu'on est aujourd'hui mal disposé, état éphémère qui ne laisse aucune trace le lendemain. On doit respecter, surtout chez les femmes, certaines dispositions de l'organisme, peu favorables aux exercices du chant, et ne jamais fatiguer les organes vocaux, pendant les époques mensuelles, hormis ces cas, la gymnastique vocale ne peut que produire de bons effets.

Au début des études vocales, le chanteur s'exercera très modérément et cessera au bout de huit à dix minutes. Après s'être reposé pendant un quart ou une demi-heure, il reprendra ses exercices dont la durée sera également de huit à dix minutes. Ce point est essentiel, car la fatigue des organes vocaux est à redouter, elle épuise les forces et casse la voix. En opérant ainsi avec des intervalles de repos et de travail, le chanteur peut s'exercer chaque jour pendant un laps de temps de trois quarts-d'heure à une heure. Au bout de six mois d'é-

tudes, lorsque la poitrine et le larynx se sont habitués à la gymnastique vocale, on peut augmenter le temps du travail et le porter jusqu'à deux heures par jour, en ayant toujours soin de placer des repos entre chaque demi-heure d'exercice.

Les exercices doivent être faits en voix pleine,parce qu'il est plus facile de comprimer la voix que de la développer. Dès que la voix de poitrine sera bien développée, on passera à la voix de tête, et l'on s'exercera alternativement à passer d'une voix à l'autre, en rendant ce passage imperceptible. Les sons devront toujours être attaqués nettement et l'intonation restera parfaite pendant la durée du son, c'est-à-dire que la force, la douceur, la valeur des notes et le timbre devront toujours se soutenir également. Enfin, la gymnastique du chant embrassera les divers exercices dans les timbres, les registres, les modes, les rhythmes, les agréments, les ornements, etc., en un mot, tous les ouvrages propres à perfectionner l'instrument vocal.

CHAPITRE V.

Généralités sur les études vocales.

L'art vocal embrasse 1° le solfége et le mécanisme des sons ; 2° la vocalise ; 3° le chant proprement dit.

Le Solfége est la lecture des intonations et des durées en nommant les notes. Le solfége est à la voix chantée, ce que l'articulation des mots est à la voix parlée. Pour bien lire il faut connaître la valeur phonique des lettres et leur accentuation ; il faut s'être exercé à bien articuler les syllabes, à bien prononcer les mots selon leur prosodie : il faut enfin débiter correctement la phrase, en s'arrêtant aux pauses indiquées par la ponctuation. De même, pour

bien chanter, il est indispensable de s'être familiarisé avec les sons propres à chaque note, de connaître les signes musicaux qui indiquent les valeurs de temps, de durée, de mouvements, ainsi que les divers degrés de vibration, c'est-à-dire de force, de faiblesse et d'impulsion. Le solfége est donc l'étude élémentaire de la musique, celle qui apprend à lire correctement la note écrite ; c'est l'alpha de l'éducation musicale.

Le *mécanisme des sons*, dont nous avons donné un aperçu dans le chapitre I[er] ne peut s'apprendre à fond que dans un traité de physiologie humaine. Nous croyons que la connaissance physiologique des organes vocaux est nécessaire à un professeur de chant, parce qu'en éclairant ses élèves sur la mécanique des sons, il leur aplanira une foule d'obstacles.

L'enseignement du chant exige un professeur versé dans son art et possédant, autant que possible, une voix de même genre que celle de son élève ; il doit surtout enseigner par l'exemple, attendu que l'enseignement

verbal ou avec le secours d'un instrument quelconque est toujours défectueux. Ainsi, les classes de *ténors*, de *soprano* seront tenues par des professeurs à voix équivalentes ; les classes de *basse*, de *contralto* par des professeurs à voix analogues. Cela est d'autant plus naturel, qu'il faut que le maître démontre pratiquement à son élève le mécanisme du chant, et qu'il répète la leçon jusqu'à ce que l'élève l'ait parfaitement saisie et exécutée.

Pose du son.—Le premier exercice des études matérielles du chant est la pose ou émission du son à l'orifice de la glotte. Cette pose, nous l'avons dit plus haut, dépend de l'action des poumons et des muscles laryngés, de la vibration des cordes vocales, du placement de la langue et de l'ouverture orale. L'émission du son, selon l'art, s'exécute ainsi : la langue est abaissée contre le plancher de la bouche, le voile du palais doit être médiocrement soulevé et ses piliers écartés à leur base ; la bouche sera assez ouverte pour que l'émission s'accomplisse en toute liberté. La pose du son

doit être franche, nette, exempte de toute hésitation ; on l'obtient par une poussée d'air arrivant à la glotte vivement et avec précision; lorsque la poussée d'air est traînante, la pose du son est molle; c'est ce qu'on doit éviter. Dans les sons aigus, le larynx monte, la glotte se resserre et les cordes vocales se tendent : l'air accumulé dans les cavités bronchiques et laryngiennes peut être poussé contre les parois de la glotte sans aucune perte; alors le son s'échappe au maximum de vibrations. Dans les sons graves, le larynx descend, la glotte s'ouvre, les cordes se relâchent, et l'air s'écoulant sans rencontrer d'obstacles, la vibration se fait à son minimum. Nous engageons le lecteur à relire la description de ce mécanisme que nous avons déjà faite à l'article *Théorie des sons de poitrine et de tête.*

Coup de la glotte. — On a donné ce nom à l'écartement instantané des lèvres de la glotte pour donner un passage brusque à la poussée d'air. Le coup de glotte doit se préparer et s'effectuer ainsi : la langue est abaissée, im-

mobile ; le voile du palais est relevé et ses piliers sont écartés ; le poumon a fait provision d'air, le tuyau vocale reste ouvert dans toute sa longueur. Lorsque les choses sont ainsi disposées, on ferme les lèvres de la glotte pour mettre obstacle à l'air venant du poumon, puis on opère simultanément la poussée d'air et l'écartement des lèvres de la glotte, par un petit coup sec, semblable à celui que font les lèvres dans l'articulation du P.

Lorsque l'élève a bien compris le mécanisme des sons, il passe à l'exercice des *gammes* et des *sons filés* qui sont la base de l'édifice du chant. Les professeurs de toutes les écoles sont unanimes sur la nécessité de l'étude des *gammes*, *arpéges*, *sons filés*, etc., pour arriver à une bonne vocalise.

Gammes. — Elles sont de deux sortes : les gammes *diatoniques* marchant par tons et demi-tons, et les gammes *chroniques* composées entièrement de demi-tons.

Les gammes et arpéges étant reconnues la base des études vocales, on ne saurait trop

faire répéter à l'élève les mille exercices de gammes ascendantes, descendantes, fractionnées, réfléchies, brisées, cadencées, lentes, rapides, etc., car c'est le seul moyen de donner à la voix cette agilité et cette souplesse qui lui aplanit les obstacles et la rend propre à l'exécution des passages les plus difficiles.

Sons filés.— Filer un son, c'est commencer la note le plus piano possible, l'enfler peu à peu, monter jusqu'à ce qu'elle soit arrivée à son plus haut degré de vibration, puis, sans aucune interruption, redescendre en suivant la même route jusqu'à ce qu'elle soit insensiblement revenue à son point de départ.

Dans l'étude des sons filés, on ne doit jamais sacrifier la douceur et la pureté à la force. Le son s'arrêtera donc au point culminant du crescendo, et sera ménagé pour qu'il ne se transforme pas en un cri désagréable ; écueil contre lequel échouent beaucoup de chanteurs lorsqu'ils arrivent aux limites extrêmes de la vibration. Il faut, comme le dit fort judicieusement *M. Stéphen de la Madeleine*, auteur

d'une physiologie du chant à laquelle nous empruntons plusieurs bonnes choses, il faut que le chanteur, en déguisant habilement les bornes de sa voix, paraissse toujours à son aise et que son fortissimo laisse pressentir encore des ressources cachées.

Exercices variés. — Après les gammes et sons filés, sur lesquels le maître doit tenir longtemps son élève, on passe aux divers exercices annotés dans les méthodes de chant. Parmi ces méthodes se range en première ligne celle de M. Garcia, éminent professeur qui a su aplanir les difficultés de l'art, par une suite d'exercices habilement gradués, propres à pousser l'élève à de rapides progrès.

Alors les études se font sur des phrases, des traits entiers ; toutes les notes de la voix sont mises dehors ; on donne un libre cours à toutes les richesses vocales. On s'applique à effacer ou à bien déguiser la nuance ordinairement fort sensible qui existe au passage d'un registre à l'autre, c'est-à-dire de la voix de poitrine à la voix de tête ; et c'est en travaillant sans cesse,

c'est en martelant les notes qui forment les limites des deux registres, qu'on arrive au but désiré.

Vocalise. — Les vocalises, dit le professeur Garcia, sont des mélodies sans paroles, offrant à l'élève la réunion de toutes les difficultés du chant. La vocalise comprend six exercices :

1° L'attaque nette et vive du son.

2° Le soutien de la voix.

3° La gymnastique des organes vocaux sur les voyelles, et particulièrement sur la voyelle A et sur la diphthongue OU, d'où résulte la voix blanche et la voix sombre.

4° Le passage d'un registre à l'autre, sans différence sensible.

5° L'exécution des agréments avec légèreté, goût et précision.

6° Le *phraser* musical.

Les exercices de la vocalise doivent être progressifs et parcourir toutes les formes que peut affecter la mélodie dans les limites de la voix. L'élève abordera franchement toutes les

difficultés de l'art, en commençant par les dégager de leur entourage ; il s'appliquera incessamment à soutenir sa voix, c'est-à-dire à lui conserver la pureté et l'égalité dans la progression et décroissance des sons ; à *blanchir* et *obscurcir* la note, selon les circonstances ; à unir les registres, en modifiant le timbre ; à exécuter les gammes de tous genres, les appogiatures, le portamento, le groupetto, le trille, le mordent, l'arpège, la fioriture, etc ; enfin, à être constamment maître de la respiration.

L'*appogiature* est une petite note placée devant la note principale, soit au-dessus, soit au-dessous. Lorsqu'elle se trouve au-dessus, la plus grande force du son doit se porter sur l'appogiature, c'est précisément le contraire lorsqu'elle est placée au-dessous.

Le *portamento* est une petite note qui transporte une partie du ton principal à un autre ton supérieur ou inférieur. Le portamento se place généralement après la note principale; cependant il peut être placé devant cette note.

La seule différence entre le portamento et l'appogiature existe dans la distance : la première se trouve immédiatement au-dessus ou au-dessous de la note principale, tandis que la seconde est toujours de plusieurs tons au-dessus ou au-dessous.

Le *groupetto* est la réunion de trois petites notes reliées à la note principale, d'où elles tirent leur valeur. Le groupetto doit s'exécuter très correctement pour être d'un effet agréable.

Le *trille* consiste dans l'émission alternative de deux notes à la distance d'un ton ou d'un demi ton. Sa durée doit être égale à celle de la note sur laquelle il est placé. Les deux notes dont se compose le trille, doivent se faire sentir également. On dit que le trille est parfait quand il commence par une ou deux notes auxiliaires et se termine par un groupetto. Le meilleur moyen de se familiariser avec le trille est de commencer par alterner les deux notes dont il se compose, d'abord doucement et distinctement, puis en augmentant de vitesse jus-

qu'à ce qu'on soit arrivé à sa parfaite exécution. Les trilles diffèrent entre eux par le mouvement : les uns s'exécutent avec une vitesse égale, les autres commencent lentement, augmentent peu à peu de vivacité et marchent jusqu'à la fin avec une rapidité croissante. Il y a des trilles variés dont l'exécution est alternativement lente et rapide ; il y a des trilles chromatiques et enharmoniques, croissant et décroissant, qui montent et descendent de coma en coma par degrés insensibles.

Le *mordent* ou demi trille, tient du groupetto et du trille ; il ne diffère du premier que parce qu'il prend la valeur de la note sur laquelle il est placé.

L'*arpége*, du mot italien *arpa*, harpe, désigne l'émission successive des sons qui entrent dans la composition d'un accord, c'est-à-dire qu'au lieu de les frapper simultanément on les rend les uns après les autres. *Arpéger* c'est faire entendre successivement les notes de divers accords. Les arpèges variés sont d'excel-

lents exercices pour faire acquérir à la voix de la souplesse et de l'agilité.

La *fioriture* est une série de petites notes d'agrément qu'on introduit après un point d'arrêt ou la fin d'une phrase. Les fioritures n'ont point de valeur propre, dans la mesure, elles s'exécutent lentement ou avec rapidité, selon l'expression générale du morceau ; comme elles appartiennent strictement *au style lié*, toute respiration est interdite pendant leur exécution ; c'est pourquoi le chanteur aura soin, avant de les attaquer, de faire une ample provision d'air qu'il ménagera proportionnellement à leur durée.

Il ne faut pas oublier que les notes d'agrément sont à la musique ce que les ornements sont à l'architecture ; elles relèvent la phrase musicale et la font ressortir davantage ; mais il est de toute nécessité qu'elles soient purement et délicatement exécutées.

Nous avons dit que la respiration jouait un rôle très important dans la question qui nous occupe ; quelques détails sont nécessaires pour

éclairer le chanteur sur le mécanisme de cette fonction.

Respiration, *son mécanisme.* La respiration se compose de deux mouvements, l'un dit *inspirateur*, l'autre *expirateur*.

Pendant l'*inspiration* l'air s'engouffre dans les poumons et remplit leurs vésicules aériennes ou bronchiques; les muscles de la poitrine et du dos, que nous nous abstenons de désigner par leurs noms anatomiques, se contractent simultanément, les côtes s'élèvent et s'éloignent de l'axe thorachique; le *diaphragme*, large muscle qui sépare la poitrine du ventre, s'abaisse et refoule inférieurement les viscères. La capacité de la poitrine se trouve ainsi augmentée d'un cinquième environ. L'air inspiré, après avoir séjourné quelques secondes dans le poumon, pour y opérer la conversion du *sang noir* ou veineux en *sang rouge* ou artériel, en est chassé par un mouvement expirateur.

L'*expiration* s'effectue par le relâchement du diaphragme et des muscles élévateurs des

côtes; celles-ci reviennent à leur position naturelle en obéissant à leur propre élasticité. Les espaces intercostaux se retrécissent, le diaphragme remonte et les parois de la poitrine, comprimant de tous côtés les poumons, les forcent à rejeter l'air qu'ils contiennent, hormis une très petite quantité. On estime à 40 pouces cubes l'air qui entre dans le poumon à chaque inspiration, et à 38 l'air expiré.

Le diaphragme contribue tout spécialement à augmenter la capacité de la poitrine dans l'inspiration. Sa face supérieure qui est convexe, pendant le repos, s'aplatit lorsqu'il se contracte et refoule en bas les viscères abdominaux. Dès que le diaphragme cesse d'agir, ces viscères reviennent à leur place et le ventre s'affaisse. Dans la respiration ordinaire, l'expiration se fait naturellement quand l'inspiration a cessé; elle est pour ainsi dire le résultat d'un simple collapsus. Dans l'expiration violente, les muscles abdominaux se contractent énergiquement et poussent les viscères

sur le diaphragme; celui-ci remonte et va presser la base des poumons.

Gymnastique pulmonaire. — L'organe vocal, d'après le mécanisme que nous avons décrit, est un instrument à anche membraneuse avec soufflet et porte-vent. Ainsi que la pratique est nécessaire pour apprendre à jouer d'un instrument, de même la gymnastique du poumon est indispensable dans le jeu de l'instrument vocal, puisqu'il faut que le chanteur fasse une ample provision d'air et sache en ménager l'emploi. La gymnastique des poumons consiste dans l'inspiration graduelle et continue d'une suffisante quantité d'air pour remplir entièrement toutes les vésicules aériennes qui terminent les bronches. Après cette abondante inspiration, on met immédiatement en action les muscles constricteurs de la glotte pour resserrer son ouverture et ne laisser sortir que peu à peu et en petite quantité l'air accumulé dans l'organe.

Un autre exercice est celui-ci : on gorge le poumon d'air que l'on conserve pendant quel-

ques secondes; puis on le laisse écouler peu à peu, et lorsque l'organe est complètement vide, on l'habitue à rester quelques secondes dans cet état de vacuité. On recommence plusieurs fois de suite ces exercices, sans fatigue ni efforts.

Cette gymnastique, répétée chaque jour et fréquemment, augmente la capacité des vésicules aériennes, développe l'élasticité des cartilages costaux, favorise leur jeu et accroît la force des muscles inspirateurs. C'est avec des poumons ainsi travaillés que, maître désormais de son souffle, le chanteur peut, à volonté, le faire glisser sur ses cordes vocales, tantôt avec ménagement et douceur, tantôt largement et avec force, selon les exigences musicales. Les secousses que le diaphragme imprime à la base des poumons, sont encore d'une grande ressource ponr la poussée d'air, dans les passages où les notes doivent être *saccadées*.

Enfin, le chanteur n'oubliera jamais que le volume et l'intensité du son dépendent du

tuyau vocal et de l'impulsion de l'air, tandis que l'élévation du son résulte ordinairement de la tension des cordes. Or, les notes éclatantes de poitrine exigeront une poussée d'air vigoureuse; les notes de tête au contraire ne demandent qu'un souffle modéré. Si beaucoup d'individus qui ont le défaut de chanter ou trop haut ou trop bas, se familiarisaient avec ce mécanisme, ils ne se fatigueraient plus à souffler en pure perte.

Il ressort de ce que nous venons de dire, que la gymnastique de l'inspiration et de l'expiration développe incontestablement la force des organes pulmonaires et agrandit la cavité thoracique; ce fait est prouvé par les plongeurs de profession, auxquels la gymnastique des poumons, pratiquée dès le bas âge, a fait acquérir la faculté de faire une énorme provision d'air, qui leur permet de rester plusieurs minutes sans respirer.

Gymnastique du larynx. — Après la gymnastique du poumon vient celle du larynx, gymnastique très importante, qui consiste à

exercer les muscles de cette région et les cordes vocales à bien exécuter les divers mouvements dont ils sont susceptibles. Ces mouvements comprennent l'élévation et l'abaissement du larynx ; la dilatation et le resserrement de la glotte, la tension et le relâchement des cordes vocales.

On exerce les muscles releveurs par des gammes ascendantes, et les muscles abaisseurs par des gammes descendantes. On sollicite l'action alternative des muscles abaisseurs et releveurs par des sauts d'une note basse à une note relevée, comme la sixte, l'octave.

Les notes soutenues, les trilles, habituent le larynx à garder une position fixe.

L'action des muscles qui élargissent la glotte est mise en jeu par les sons graves ; celle des muscles qui resserrent la glotte a lieu dans les sons élevés. La dilatation et le resserrement successifs de la glotte est produite par l'émission des sons graves alternant avec des sons aigus.

La tension des cordes et leur relâchement s'opère au moyen d'exercices de notes élevées et de notes graves, conjointement avec la poussée d'air.

La gymnastique du larynx et du poumon, dans la voix sombre, a été décrite au paragraphe qui traite du mécanisme de cette voix.

L'élève qui s'est habitué à débiter de longues phrases sans éprouver de fatigues, et qui sait respirer à propos sans efforts ni bruit disgrâcieux, possède une immense ressource, et lorsqu'à la connaissance pratique de la gymnastique pulmonaire s'ajoute celle de la gymnastique laryngienne, tous les obstacles sont aplanis; il peut prendre son essor et se lancer hardiment dans les hautes études de l'art vocal.

CHANT PROPREMENT DIT.

Le chant est l'union de la mélodie à la poésie; cette alliance du langage poétique à la voix chantée, selon la grâce et le goût, est le com-

plément des études vocales, et résume tous les secrets de l'art.

Le chant exige trois conditions importantes: la prononciation, l'accentuation et l'expression. Les chanteurs doivent s'appliquer incessamment à perfectionner ces trois qualités dont la réunion produit de si grands effets.

La *prononciation* embrasse l'émission pure des voyelles et l'articulation correcte des consonnes et des syllables. Avant de prononcer un mot, il est tout naturel qu'on sache articuler les syllabes qui le composent. On s'exercera donc sur les articulations difficiles d'abord, et l'on passera ensuite à la prononciation du mot.

DU MEILLUUR MODE D'ÉMISSION DES VOYELLES PURES OU SIMPLES, ET DES VOYELLES SUIVIES D'UNE NASALE.

L'émission de la voyelle A doit être d'une pureté parfaite, quand on chante dans le timbre clair; elle se rapproche de l'*O* dans

le timbre sombre. D'après M. Stéphen de la Madeleine, la fusion de ces deux voyelles sera dans la proportion de 1/5 d'*O* sur 4/5 d'A. Ce qui veut dire que le son clair de la voyelle A se couvrira légèrement du son de l'*O*.

L'*E* offre dans le chant comme dans le langage diverses nuances de son : *È* ouvert se rapproche de l'*A* et se prononce *ais*.—L'*É* fermé doit toujours être serré dans son émission.—L'*E* muet, complément insonore d'une pénultième, prend le son de la diphthongue *eu*.

L'*I* se chante comme il se prononce, dans la voix de poitrine, mais dans la voix de fausset, il devient nécessaire de diminuer son acuité en desserrant les dents et en le sombrant légèrement,

L'O a le même son, qu'il soit chanté ou parlé; il varie seulement de l'*ó* grave ou sombre à l'*o* ouvert dont le son se rapproche de l'*a*.

L'U deux nuances : il conserve le son qui lui est propre, dans les notes graves, et se couvre un peu dans les notes élevées.

Les voyelles suivies d'une nasale *an-en-in-on-un* doivent être phoniquement modifiées dans certains passages ; il est même nécessaire de substituer l'*a* sombre à la terminaison nasale sur laquelle s'opère un trille, un groupetto, une roulade.

Les nasales assourdissent le son et affectent désagréablement l'oreille ; c'est par de fréquents exercices qu'on parvient à modifier leur son et à éviter le retentissement nasal.

Dans la voix de poitrine le son doit s'écouler et par la bouche et par les fosses nasales en même temps ; s'il ne s'écoule pas librement par ces dernières, le timbre est nasonné ; c'est ce qui arrive lorsque la muqueuse olfactive est engorgée, épaissie, irritée. Dans la voix de tête, au contraire, le son ne pouvant s'écouler par le nez, il devient presque impossible de bien rendre les syllabes nasales avec les notes élevées. Ainsi les mots *matin*, *demain* sont prononcés *mata*, *dema*, parce que le voile du palais relevé contre les fosses nasales postérieures s'oppose à l'entrée de l'air, d'où il ré-

sulte que le son nasal *in* se résout dans le son de A sombre ; de même que si l'on voulait émettre la voyelle A avec la bouche fermée, l'air s'engouffrant dans les fosses nasales produirait le son *en*.

Cette démonstration du meilleur mode d'émission de voyelles et des diphthongues appartient à M. Stephen de la Madeleine, professeur aussi savant qu'habile,un des premiers qui ait compris la haute importance des études anatomiques et physiologiques des organes vocaux, dans l'enseignement du chant.

Dans la poésie chantée comme dans la poésie déclamée, on rencontre des mots, et dans ces mots des voyelles ou des consonnes, sur lesquelles il faut appuyer davantage ; tel mot est insignifiant, tel autre doit produire un puissant effet. C'est toujours sur ces derniers que le compositeur intelligent place l'accent musical, et c'est au talent du chanteur de bien saisir, de bien rendre la pensée du compositeur.

Selon la couleur et la nuance du trait, c'est-

à-dire le sens moral qu'il contient, l'appellation de la consonne principale doit être forte ou faible, douce ou rude, etc., ainsi dans les mots *vaillant*, *fougueux*, ce sont les consonnes *v*, *f* qu'il faut appeler vigoureusement ; dans le mot *impétueux*, c'est sur le *p* qu'on doit appuyer ; dans les mots *volupté*, *langueur*, les consonnes initiales seront mollement prononcées.

Il est des consonnes redoublées, comme dans *terrible*, *horrible*, sur lesquelles il est indispensable d'appuyer fortement.

La prononciation énergique adaptée à la circonstance, offre d'immenses ressources. Le chanteur Dupré, ainsi que le fait observer le Dr Segond, dans son excellent traité sur l'*Hygiène du chanteur*, utilisait cette ressource, lorsque dans la phrase : *Mon père, tu m'as dû maudire*, il donnait avec la consonne explosive du mot père, un *sol* éclatant de poitrine. Cet habile chanteur, au lieu de se fatiguer la poitrine par une violente expiration, se bornait simplement à livrer un brusque

passage à l'air comprimé derrière ses lèvres fermées, et donnait, de cette manière, un mordant énergique à la note.

La prosodie du vers demande aussi à être observée; le chanteur qui fait sentir les longues et les brèves donne plus de couleur à son débit. Du reste, on ne saurait que tracer des règles générales sur ce sujet; c'est à l'intelligence du chanteur à suppléer axx lacunes de cette partie de l'enseignement.

L'**accentuation** se divise en deux parties distinctes, l'accentuation *syllabique* et l'accentuation musicale. La première consiste à bien donner à la voyelle le son indiqué par le signe grammatical; la seconde accentuation n'est que l'application intelligente de la première au débit musical. L'accentuation grammaticale exige des études prosodiques et des exercices de lecture et de déclamation; cette dernière est d'autant plus nécessaire au chanteur, que le récitatif est une déclamation chantée.

L'expression ou esthétique de l'art doit être, pour le chanteur, le degré de perfection vers lequel tendent tous ses efforts. L'expression est au chant ce que l'éloquence est au discours; c'est la manifestation extérieure des sensations qu'on éprouve ; c'est la traduction par la voix, les traits, poses et gestes des divers mouvements et situations du cœur et de l'âme; c'est l'art de donner au chant le sentiment et la couleur qui lui conviennent ; c'est enfin, l'art de développer et de s'attirer les sympathies des auditeurs, de remuer leurs passions et d'exciter leur enthousiasme.

Mais, pour produire ces puissants effets, une belle voix ne suffit pas seule; il faut encore que l'artiste, approfondissant son rôle, sente vivement les passions qu'il exprime, les situations où il se trouve, les diverses péripéties qu'il traverse.

L'art ne posssède point de règles précises pour provoquer l'enthousiasme et les applaudissements ; c'est dans les impulsions du cœur et de l'âme, favorisés par tous les prestiges

scéniques qu'il faut les chercher. Aussi, la meilleure route qu'ait à suivre l'artiste pour se perfectionner, est de parcourir les grands théâtres de l'Europe; c'est en écoutant le débit des premiers chanteurs, en étudiant leur jeu, analysant leur méthode, jugeant de leurs qualités, de leurs défauts, c'est en s'inspirant de leur génie et en saisissant d'un coup d'œil, les dispositions et qualités de son public, qu'il parviendra un jour à se poser sur ce piédestal de la célébrité, dont l'accès si difficile est signalé par tant de chutes.

Si les prestiges du décors, du costume, des poses et des gestes, si tous les grands moyens scéniques servent parfaitement le chanteur sur un théâtre, le chanteur de salon ou de concert doit rester étranger à ces moyens, être très sobre de mouvements de tête, de cou qui fatiguent le spectateur; toute l'action et l'expression doit être concentrée dans ses yeux, sur sa bouche et autres traits du visage. En scène, le chanteur représente un personnage, il parle à la fois aux yeux, aux oreilles, à l'âme et au

cœur, en traversant les différentes situations de l'action comique ou tragique. Dans un salon ou une salle de concert, le rôle du chanteur se borne à charmer les oreilles.

Peut-être sommes-nous parvenus à démontrer dans ce chapitre toutes les difficultés de l'art vocal et à indiquer les meilleurs moyens pour les aplanir ; nous ajouterons qu'il est essentiel pour l'élève, d'étudier sous un bon maître qui, outre la connaissance parfaite de son art, possède la faculté de discerner et de diriger les diverses aptitudes de son élève. Les maîtres qui enseignent mécaniquement leur art, sont nombreux, mais ceux qui enseignent avec intelligence et discernement sont assez rares.

Parmi les professeurs de chant qui, à Paris, se sont fait une réputation méritée par leurs ouvrages et les élèves qu'ils ont formés, on cite MM. Stéphen de la Madeleine, Garcia, Bordogni, Del Sarte, Ponchard, Wartel, Géraldi, Badzoni ; Mesdames Damoreau-Cinti, Beloni, et plusieurs autres dont les noms nous échap-

pent. Ces maîtres, doués pour la plupart d'une belle voix, joignent à l'enseignement théorique, la démonstration pratique indispensable au professeur qui veut initier son élève à tous les secrets de l'art vocal.

Trois écoles se partagent l'honneur de fournir les chanteurs au monde entier, l'italienne, la française et l'allemande. Chacune de ces écoles se distingue par une méthode et un genre particulier. Ce n'est point à nous de discuter leur mérite ou leurs défauts ; nous nous permettrons seulement, à l'égard de notre pays, les considérations suivantes :

La musique n'est point assez généralement cultivée en France. L'éducation musicale n'est donnée qu'aux enfants appartenant à la classe riche ; les enfants de la classe peu aisée en sont complètement privés, et cependant il serait si facile de leur accorder ce privilége ! Pour cela, il s'agirait d'imiter la nation allemande chez laquelle l'étude de la musique est ordonnée par la loi. En Allemagne, un instituteur ne saurait exercer sa profession s'il n'é-

'tait musicien; la musique y est considérée comme un moyen de développer dans le cœur de l'homme, l'amour de l'ordre et le sentiment du beau. Le paysan et le soldat savent assez de musique pour chanter en partie. Aussi, le voyageur étranger qui parcourt ce pays, est-il agréablement surpris d'entendre des régiments entiers chanter en chœur des airs nationaux; sa surprise augmente lorsque, dans les champs et les vallées, il entend les laboureurs, les pâtres exécuter des concerts de voix dont l'ensemble commande l'admiration.

Nos ministres de l'instruction publique devraient, à l'exemple de l'Allemagne, exiger des instituteurs communaux des notions de musique vocale, car il nous semble que l'instituteur qui possède une oreille musicale a l'avantage sur celui qui est affligé d'une oreille barbare. Or, tous les instituteurs seraient tenus de consacrer une heure chaque jour à l'enseignement de la musique vocale, une demi heure le matin et une demi heure le soir. Cet exercice, loin de fatiguer les enfants serait au

contraire une gymnastique favorable au développement de la voix et des organes pectoraux. Cet enseignement si facile à généraliser aurait d'immenses résultats ; bientôt parmi les enfants du peuple surgirait un grand nombre de sujets remarquables, et la France n'aurait plus rien à envier, de ce côté, aux autres nations.

Déjà, depuis quelque temps, des sociétés philharmoniques se sont formées pour développer le goût de la musique chez les Français ; mais ces sociétés ne s'adressent encore qu'aux classes aisées ; déjà plusieurs hommes de mérite ont réuni leurs efforts désintéressés pour propager les études vocales et les rendre accessibles à tout le monde. Parmi ces hommes on cite MM. *Choron*, *Wilhem*, *Gallin*, *Paris*, *Chevé*; ce dernier surtout a mérité des éloges pour l'ardeur qu'il met dans son enseignement : peines, fatigues, soucis, rien ne lui coûte ; animé du feu sacré de l'art, M. *Chevé* a pris à tâche d'étendre à la classe ouvrière la musique vocale, et ses efforts sont pleinement couronnés de succès. Une foule compacte se presse

dans les cours de ce professeur qui est dignement secondé par son fils, et madame *Chevé*, auteur d'un traité d'harmonie très-estimé des connaisseurs. Nous ne doutons point que la musique se popularisât en France, si le gouvernement ordonnait des cours selon la *méthode Chevé*, dans chaque département.

CHAPITRE VI.

Du langage d'action,

COMME AUXILIAIRE DE L'ART ORATOIRE ET DRAMATIQUE.

Le langage d'action est l'auxiliaire indispensable, le nerf du langage parlé; c'est lui qui donne à la forme l'expression et la vie; c'est lui qui imprime au discours la force et la chaleur, le calme et la majesté; sans lui le plus éloquent discours, la narration la plus saisissante n'obtiendrait qu'un demi succès; sans lui le plus beau corps, réduit au rôle de statue, n'inspirerait qu'une muette admiration.

Le langage d'action est un des moyens les plus prompts de communiquer ses pensées, ses sensations : un geste, un regard, disent souvent plus que des phrases entières. Le lan-

gage parlé est conventionnel, c'est-à-dire que chaque peuple parle une langue, un idiôme que lui seul comprend ; tandis que le langage d'action est commun à tous les peuples, est compris de tout le monde. En effet, la joie, la tristesse, le plaisir, la douleur ont partout la même physionomie et font naître partout les mêmes idées. N'importe en quel point du globe les pleurs sont un indice de tristesse ; les soupirs un signe de souffrance, d'oppression ; le rire annonce la joie, etc., etc.

Le langage d'action comprend la marche, les attitudes et les gestes ou mouvements.

La marche ou *progression* est une des conditions de l'ensemble harmonieux du corps en mouvement. L'artiste dramatique doit donc s'habituer de bonne heure à exécuter les divers mouvements de progression avec aisance et facilité, car si, réunissant les autres qualités, son jeu péchait par une démarche lourde, embarrassée, ce défaut nuirait considérablement à ses succès. Nous ne parlerons pas ici des règles gymnastiques auxquelles toute mar-

che vicieuse doit être soumise; ces règles se trouvent détaillées dans notre ouvrage intitulé: *Hygiène et perfectionnement de la beauté humaine*; nous y renvoyons le lecteur.

ATTITUDES. — Les diverses positions que le corps est obligé de prendre, selon les circonstances morales ou physiques dans lesquelles on se trouve, sont des attitudes. — L'élégant, le fat, le courtisan, l'orgueilleux, la coquette, la précieuse, la prude, la femme modeste, etc., offrent des attitudes qui leur sont propres, et auxquelles il est facile de les reconnaître. Les attitudes sont naturelles ou acquises ; depuis le roi trônant le sceptre en main jusqu'au savetier qui bat la semelle dans son échoppe, il existe une immense variété d'attitudes. — L'attitude d'un vainqueur dénote la fierté; celle du vaincu indique l'humilité ou la résignation. — Les attitudes de ces foudres d'éloquence, Démosthènes, Cicéron, Mirabaud, parlant pour les libertés de leurs pays, étaient aussi nobles que la cause qu'ils défendaient. L'attitude de la femme lançant l'anathème sur

l'homme qui l'a trompée et lâchement abandonnée, sera entièrement opposée à celle de la femme, baisant avec reconnaissance la main qui lui rend l'honneur et la vie. L'une se montre palpitante de haine, l'autre sublime de reconnaissance et d'amour. En général les attitudes de l'homme bien élevé sont simples et modestes; les attitudes arrogantes ou prétentieuses dénotent une mauvaise éducation. Les attitudes de certaines gens qui, sortis de la boue sont parvenus à de grands emplois, sont, sauf quelques exceptions, aussi hautaines que leur extraction est basse. — Telle attitude convient à un genre qui serait ridicule appliquée à un autre. Les attitudes théâtrales et oratoires ne sauraient convenir dans le commerce familier, non plus que l'attitude bouffonne dans une réunion grave et sévère.

Mais au milieu de cette variété d'attitudes plus ou moins en harmonie avec l'idée, plus ou moins agréables, il y a un choix à faire et ce choix a constitué un art. Ainsi qu'il existe parmi nous des hommes d'esprit et des sots,

des beaux et des laids, de même l'on rencontre des attitudes agréables, éloquentes, et des attitudes disgracieuses ou à contre sens. La Bruyère a dit : « Un sot ni n'entre, ni sort, ni ne s'assied, ni ne se lève, ni ne parle, ni ne se tait, ni n'est sur ses jambes comme un homme d'esprit.

Les attitudes gênées et désagréables se trouvant être les plus nombreuses, il est nécessaire à ceux qui reconnaissent avoir naturellement des attitudes vicieuses et qui désirent les corriger, il est nécessaire de prendre des modèles et de s'exercer à les imiter. C'est par des exercices répétés que l'on parvient à acquérir ces belles attitudes qui plaisent aux yeux, relèvent la beauté et doublent l'énergie de la situation qu'elles expriment.

GESTES. — Le geste doit être considéré comme le principal moyen du langage d'action ; il fut la langue primitive des sociétés au berceau et il est encore la langue commune à toutes les nations. Les gestes font partie de notre nature, ils sont une fonction de notre économie ;

il n'est pas de pensée, d'affection, d'émotion, de situation volontaire ou involontaire qui n'ait sa manifestation par un geste.—La parole et le geste se prêtent un secours mutuel ; ils ne peuvent, pour ainsi dire, se passer l'un de l'autre, et lorsqu'ils sont harmonieusement combinés ils produisent des effets d'éloquence auxquels ni l'un ni l'autre ne parviendrait jamais s'ils étaient isolés. Delille disait souvent que les gestes en harmonie avec le débit oratoire, étaient la parure du discours et donnaient de la physionomie aux paroles.

D'après les principaux auteurs qui ont écrit sur cette matière :—Aristote, Cicéron, Quintilien, Fénelon, Condillac, Engel, Lebrun, Lavater, Buisson, etc... Il faut entendre par geste les divers mouvements de la tête, des bras, des jambes, de la poitrine, du corps entier, en un mot, toutes les attitudes qu'il est possible de prendre, tous les mouvements volontaires ou involontaires qui se manifestent extérieurement.

L'art du geste comprend le chant, la décla-

mation oratoire et théâtrale, la danse et la pantomime ; cette dernière surtout exige des dispositions naturelles et une longue étude du geste, car la pantomime, ainsi que son étymologie l'indique, est l'expression exacte de toutes les affections comme de toutes les sensations. Nous parlerons plus loin de cet art, et prouverons qu'il fut porté chez les anciens au plus haut degré de perfection ; non-seulement le jeu muet du pantomime rendait un discours, mais il rendait encore un long poème. L'histoire nous a transmis les noms des deux plus célèbres pantomimes des temps anciens, Bathyle et Pylade. Le premier excellait dans le comique, le second dans le tragique. Ils rendaient d'un bout à l'autre, et sans omettre le moindre incident, les tragédies et les comédies les plus longues, les plus compliquées.

Pour mieux étudier les gestes, nous allons les suivre sur les différentes parties du corps.

La *face* joue un des premiers rôles dans le langage d'action ; elle est, comme on l'a souvent répété, le miroir de l'âme où viennent se

réfléchir nos plus secrètes émotions. En effet, rien ne peut se passer intérieurement sans que les traits du visage n'éprouvent une modification quelconque. C'est au moyen des signes fournis par le visage que les sibylles dévoilaient l'avenir à ceux qui les consultaient ; que le célèbre Erasistrate découvrit l'amour du jeune Antiochus pour Stratonice ; que le grand Hippocrate et ses disciples, de tous les temps, ont tiré des signes précieux pour reconnaître les maladies. Buffon a dit : lorsque l'âme est agitée, la face humaine devient le tableau vivant où les passions sont rendues avec autant de fidélité que d'énergie, ou chaque mouvement de l'âme est exprimé par un trait, chaque acte par un caractère dont l'impression vive, prompte, devance la volonté et rend au dehors par des signes pathétiques les images de nos sincères agitations.

Le front, le nez, la bouche, le menton, les cheveux, les sourcils, mais surtout les yeux, sont autant d'agents du geste facial. Dans la colère les cheveux se hérissent, le front se ride

et les sourcils se froncent. La bouche prend différentes formes selon que la passion contracte ou relâche ses muscles. — Les yeux ont un langage plus expressif encore; ils brillent dans le désir, étincellent dans la fureur et s'allument de plus douces flammes au flambeau de l'amour. Que d'éloquence et de mystère dans un regard; que de volontés dans une prunelle humide, quelle énivrante promesse de bonheur dans un mouvement de paupière!.. Avec les yeux on effraie, on désespère ou l'on donne l'espérance ; on ordonne ou l'on supplie ; on demande, on répond, on éloigne, on rapproche, on se fâche, on pardonne, etc., etc... Oh ! les yeux; que de puissance dans leur langage ! Les femmes le savent bien....

La *tête* exécute des mouvements en tous sens; les mouvements de gauche à droite ou de droite à gauche expriment la négation, ceux de bas en haut ou de haut en bas, l'affirmation. —Les mouvements de côté brusques ou saccadés dénotent l'impatience.—La tête penchée en avant annonce la méditation ; renversée en

arrière c'est la souffrance ou le désespoir, etc., etc... Quels que soient les gestes de la tête, ils doivent toujours être dirigés par l'idée qui les commande. Les inclinaisons légères, les demi rotations de la tête exécutés avec grâce et opportunité sont toujours préférables à ces panchemens demesurés, à ces demi-tours brusques et multipliés qui font voyager le visage d'une épaule à l'autre.

Les *épaules* participent à plusieurs mouvements de la tête et du bras ; les gestes qui leur sont propres sont peu nombreux, et c'est particulièrement pour manifester l'impatience ou la pitié qu'on imprime aux épaules un mouvement d'élévation; de là le proverbe *hausser les épaules*.

La *poitrine* possède aussi ses mouvements : selon les émotions douces ou pénibles, le plaisir, l'amour, l'anxiété, le désespoir, etc., la poitrine se gonfle de soupirs et les rend ou lentement , rapidement , avec un bruit plus ou moins fort.

Les *bras et les mains* fournissent des gestes

très variés dont l'expression, intimement liée au discours, lui est en quelque sorte indispensable, et l'on a dit avec raison, que les mouvements des bras et des mains formaient une partie importante de l'art oratoire. Sans eux l'action serait faible et sans chaleur; il n'est point d'orateur ni même de narrateur qui ne s'aident plus ou moins des bras et des mains. — Levées au ciel, les mains annoncent l'invocation ou le serment; — jointes, elles sont un signe de prière. — La main placée sur le cœur indique l'amour et les affections tendres. — L'injonction et le commandement s'annoncent par le bras et la main tendus horizontalement. — Dans le recueillement et la méditation, la main s'applique sur le front. — Dans l'étonnement et l'admiration, les deux mains sont ouvertes et les bras légèrement élevés; les bras tendus en avant du corps, avec les mains convulsivement ouvertes et la tête jetée en arrière, expriment la crainte, l'effroi, la terreur; la joie s'annonce par une vive agitation des mains; la douleur par des mains pendantes; le poing

fermé signifie colère, menace, provocation, etc., etc.; tous ces différents gestes de la main et des bras doivent être accompagnés de mouvements de la face parfaitement d'accord, pour donner au langage d'action l'éloquence et la verve.

Les *jambes*, quoique incessamment occupées à nous soutenir, ont aussi leurs gestes : le trépignement des pieds est un signe d'impatience; marcher sur le pied de quelqu'un est une provocation ; dans certaines circonstances au contraire un attouchement de pied ou un contact de genou est un geste de secrète intelligence ; mais c'est plus particulièrement à la danse que se rapportent les mouvements nombreux des jambes et des pieds ; nous leur consacrerons le dernier chapitre de cet ouvrage.

CHAPITRE VII.

Alimentation des chanteurs et artistes dramatiques.

Le choix des aliments doit être pour les sujets qui exercent fréquemment leurs organes vocaux, l'objet d'une attention toute particulière ; en voici la raison : la fonction respiratoire des chanteurs et des artistes dramatiques est beaucoup plus active que celle des personnes qui n'exercent point l'appareil vocal ; la consommation d'hydrogène et de carbone qu'il font étant plus considérable, ils doivent conséquemment faire, par une alimentation spéciale, des réparations en rapport avec leurs pertes. Beaucoup de jeunes chanteurs et cantatrices, ignorant les phénomènes physiologiques de la respiration et de la nutrition,

croient conserver la pureté de leur voix en gardant un régime austère, et ne tardent point à perdre leurs forces; cet affaiblissement ne reconnaît d'autre cause qu'une alimentation insuffisante et de mauvais choix. Pour les convaincre de cette vérité, il est nécessaire de leur exposer d'une manière claire et succincte les phénomènes chimiques auxquels la respiration donne lieu; nous les engageons à bien se pénétrer de la démonstration suivante :

Phénomènes chimiques de la respiration.

La respiration se compose, ainsi que nous l'avons déjà dit, de deux mouvements, l'*inspiration* et l'*expiration*. Le but de l'inspiration est d'introduire dans le sang l'oxygène nécessaire à la vivification des organes, autrement dit à l'entretien de la vie ; le but de l'expiration est de débarrasser le sang de l'acide carbonique qui s'est produit dans les vaisseaux capillaires. *Respirer* signifie physiologiquement absorber de l'oxygène ; *expirer* c'est expulser de l'acide carbonique. Voici l'explication de ce phénomène chimique :

A chaque inspiration, l'oxygène que contient l'air respiré, pénètre dans les vésicules bronchiques et passe, par *endosmose* (1) dans le sang veineux, riche en acide carbonique. En vertu des lois physiques de l'échange des gaz, l'oxygène de l'air remplace, dans le sang veineux, l'acide carbonique expulsé à chaque expiration. Au moment de cet échange de gaz, le sang, de noir qu'il était, devient rutilant et emporte l'oxygène dans le torrent circulatoire artériel. Ainsi introduit dans la circulation, l'oxygène se trouve en présence de divers principes que la digestion verse incessamment dans le sang, tels que sucres, alcool, graisses, etc., et se combine avec leur carbone et leur hydrogène ; alors s'opère une combustion latente qui commence probablement dans les artères et s'accomplit dans les vaisseaux capillaires.

Or, l'hydrogène et le carbone du sang étant sans cesse brûlés par l'oxygène de l'air respiré,

Endosmose signifie passage d'un gaz ou d'un fluide à travers une cloison membraneuse.

il devient indispensable qu'ils soient incessamment renouvelés, car, si l'alimentation ne fournissait pas le carbone et l'hydrogène nécessaires, la combustion se ferait aux dépens des organes et bientôt surviendraient des perturbations dans la santé.

L'étude des phénomènes chimiques de la respiration, a fait découvrir l'intime relation qui existe entre cette fonction et la nutrition. Dans certaines maladies où la digestion est enrayée et qui nécessitent une diète sévère, l'oxygène introduit dans la circulation, ne trouvant plus de carbone et d'hydrogène à brûler, attaque les parties graisseuses des organes et la combustion se fait à leurs dépens ; l'amaigrissement ne reconnaît pas d'autre cause. Si la diète se prolonge toujours, les parties grasses des muscles et même des os sont attaquées par l'oxygène et le malade tombe dans l'*émaciation* ou dernier degré de maigreur. Des expériences faites sur les animaux ont démontré positivement que si la perte du carbone n'était pas réparée, l'animal languis-

sait, et qu'il mourait de même que la lampe s'éteint faute d'huile.

Lorsque, l'*hématose* ou substitution de l'oxygène de l'air à l'acide carbonique contenue dans le sang veineux, est incomplète, il y a également perturbation dans la santé, car un parfait équilibre doit exister entre les quantités d'oxygène introduites dans la circulation artérielle et les quantités d'acide carbonique contenues dans la circulation veineuse. Or, dans le cas d'hématose incomplète, il est urgent de quitter les lieux dont l'atmosphère est viciée par de l'acide carbonique, comme celui des capitales, grandes villes, localités malsaines, et d'aller habiter les campagnes bien exposées, où l'on respire un air pur.

Si le lecteur a bien saisi les phénomènes chimiques de la respiration, il doit comprendre désormais la haute importance de la question alimentaire pour le chanteur. Les classifications d'aliments, données dans les divers traités d'hygiène, ont vieilli ou sont incomplètes; nous reproduirons ici la classification

du savant professeur Millon, déjà exposée dans notre ouvrage intitulé : *Hygiène et perfectionnement de la beauté humaine.* Cette classification basée sur des faits chimiques et physiologiques incontestables, éclairera les lecteurs sur le choix des aliments, selon les circonstances et l'état de leurs organes.

CLASSIFICATION DES ALIMENTS.

Les substances alimentaires sont rangées en trois classes : les aliments hydro-carbonés ou respiratoires, les albuminoïdes ou plastiques et les corps gras.

1° Les aliments *hydro-carbonés* ou respiratoires sont composés d'eau et de carbone : les sucres, les gommes, les fécules, les mucilages, les végétaux en général, etc. Ces substances qui entrent dans notre nourriture journalière offrent un phénomène très-remarquable, elles sont incessamment détruites par la combustion générale qui entretient la vie, et malgré la masse énorme qu'on en absorbe chaque jour, l'analyse chimique n'en retrouve que

de faibles traces dans les parties fluides et solides de nos organes.

2° Les aliments *albuminoïdes* ou plastiques, formés d'hydrogène, d'oxygène de carbone et particulièrement d'azote : la chair, le sang, les cartilages, la gélatine, le gluten des céréales, le jaune des œufs, la légumine des haricots, des lentilles, etc. ; l'albumine des pommes de terre, etc. Ces substances contiennent les éléments plastiques du parenchyme de nos organes ; on les rencontre partout depuis l'enveloppe cutanée jusque dans la moelle des os.

3° Les corps gras ou aliments qui contiennent beaucoup de carbone et d'hydrogène, peu d'oxygène et point d'azote : les suifs, les graisses, le beurre et les huiles animales ou végétales. Les graisses fournies par les végétaux et les animaux sont identiques, c'est-à-dire que l'analyse chimique y découvre les mêmes principes (1).

(1) Voyez l'ouvrage intitulé : *Hygiène et perfec-*

Les aliments de la première classe répandent par tout le corps leur carbone qui, se brûlant sans cesse, distribue la chaleur et vivifie. Les chanteurs d'une organisation nerveuse, excitable, qui consomment beaucoup d'hydrogène et de carbone, et qu'il serait nuisible de stimuler, prendront, de préférence, leurs aliments dans la première et troisième classe, sans toutefois s'abstenir des aliments de la deuxième, car l'homme étant *omnivore*, il ne saurait se nourrir exclusivement d'une seule sorte d'aliment, sans nuire à sa santé.

Les chanteurs, d'une constitution molle, débile, qui veulent accroître leurs forces choisiront leurs aliments parmi ceux de la deuxième classe qui, sous un petit volume contiennent une quantité considérable de sucs nutritifs. Parmi les substances azotées, les viandes noires rôties possèdent, outre leur qualité nutritive des qualités excitantes très-

tionnement de la beauté humaine, où la question des aliments est traitée avec tous les détails qu'elle mérite

favorables à la digestion des estomacs paresseux.

Règle générale.—Les artistes chanteurs et dramatiques, de même que les orateurs, lecteurs, et toutes les personnes dont la profession exige une grande dépense d'action pulmonaire, devront toujours prendre à leurs repas des aliments des trois classes et ne jamais se tenir à une seule, par cette raison qu'il faut réparer en même temps les forces musculaires et les pertes faites par la respiration. Ils trouveront donc d'excellents réparateurs dans le choix et le mélange des aliments des trois classes. Le bon vin, la bière, l'eau vineuse, le lait sucré, etc., devront être leurs boissons ordinaires. Ils rejetteront les boissons acides, les liqueurs fortes et s'abstiendront des fruits acidee ou acerbes qui leur seraient préjudiciables.

Nous résumerons les démonstrations précédentes en ces termes : la condition essentielle pour le chanteur, est une alimentation réparatrice en rapport avec les pertes qu'il fait pendant les exercices du chant. On reconnaît que

la réparation est complète lorsque les forces pulmonaires sont dans leur plénitude, lorsque les mouvements du larynx sont plus faciles et plus sûrs. Au contraire, une alimentation insuffisante ou de mauvais choix appauvrit les forces musculaires, les rend impropres à l'exécution des morceaux de chant qui sollicitent la vigueur et la souplesse des organes vocaux. Le chanteur qui, par exemple, dépenserait 10 de forces musculaires et ne remplacerait que 5, serait dans ce cas. Le chanteur qui perdrait 150 grammes de carbone par jour, et dont l'alimentation ne fournirait pas une quantité équivalente, ne tarderait pas à éprouver des perturbations dans les fonctions respiratoires.

CHAPITRE VIII.

Hygiène générale des chanteurs.

L'hygiène générale du chanteur se résume dans ces mots : éviter toutes les influences qui peuvent compromettre l'intégrité des fonctions pulmonaires et nuire à la liberté des organes vocaux. Pour plus de concision, nous réduirons a neuf les préceptes généraux.

1° Pendant l'exercice du chant, laisser le cou et la poitrine dans une liberté complète, c'est-à-dire les exempter de vêtements qui puissent les gêner. On comprendra parfaitement l'importance de ce précepte si l'on réfléchit au mécanisme de la respiration. En effet, lorsque le poumon se remplit d'air, pendant l'inspiration, si un corset, une ceinture un lien quel-

conque établit une compression à la base de la poitrine, il en résultera nécessairement une résistance et par conséquent une gêne à la dilatation pulmonaire. Dans les mouvements d'expiration, lorsque le chanteur voudra ménager la sortie de l'air, le corset et la ceinture agiront encore d'une manière tout-à-fait contraire ; de telle sorte que pour arriver au résultat qu'on obtiendrait sans peine, si la poitrine était exempte de compression, la cantatrice fera des efforts, se fatiguera en pure perte. Mais il faut encore dire que le corset et la cravate ne bornent point là leurs inconvénients ; ils peuvent déterminer les plus graves accidents, chez les sujets pléthoriques, tels qu'arrêt de la circulation. engorgement et rupture des vaisseaux du poumon et du cerveau, et ces ruptures donnent ordinairement lieu à des hémorrhagies mortelles ; les exemples de ces hémorrhagies foudroyantes ne sont point rares. Devant des accidents si funestes, on ne saurait se tenir trop en garde contre les causes qui peuvent les déterminer.

2° Ne jamais fatiguer les organes de la voix par un chant trop longtemps soutenu ou trop aigu, et s'arrêter dès qu'on éprouve un sentiment de fatigue. Le chant aigu exige une tension des cordes vocales qui finirait par les rendre douloureuses ; le chant longtemps soutenu occasionne des pertes nerveuses dont la réparation condamne le chanteur à un repos plus ou moins long, sous peine d'user sa voix, s'il s'obstinait à vouloir vaincre la fatigue

Voici, en quelques lignes, l'exposé des conséqnences fâcheuses de l'excès du chant : Le poumon, le larynx et la glotte étant fatigués par les contractions et vibrations trop longtemps prolongées, la respiration ne se fait plus aussi largement, à cause de la latitude des forces musculaires. La fonction du renouvellement de l'air n'agissant plus aussi fréquemment, l'oxygénation du sang devient imparfaite ; la circulation, si intimement liée à la respiration, languit, s'embarrasse ; le sang séjourne dans l'artère pulmonaire ; les veines

jugulaires se gonflent, les cérébrales s'engorgent; tout le système nerveux fonctionne mal. Ces désordres des fonctions circulatoires peuvent en amener d'autres beaucoup plus graves et quelquefois funestes, si le chanteur s'obstine à continuer la gymnastique vocale lorsque ses organes, excédés de fatigue, réclament impérieusement le repos. Les enrouements tenaces, les aphonies et dysphonies sont bien souvent le résultat de ces fatigues ; les chanteurs ne sauraient trop se le rappeler.

3° Lorsqu'on doit chanter, ne jamais se livrer à des exercices musculaires, comme la danse, la marche précipitée, la conversation bruyante et animée, etc ; parce que dans tous ces exercices, le poumon est mis en action par une respiration plus active ; la fatigue qui s'en suit est d'abord inappréciable ; mais elle se fait bientôt sentir et l'on s'aperçoit alors que la voix a perdu de sa vigueur. Du reste, presque tous les chanteurs intelligents s'abstiennent de tout exercice physique quelques heures avant de se livrer à leur art. On rapporte

à ce sujet, que le célèbre chanteur Martin ne discutait et ne riait jamais aux éclats, dans la crainte de compromettre la pureté de sa voix. Il savait que le rire immodéré, de même que la discussion animée, exige une tension spasmodique des cordes vocales et qu'après la tension survient le relâchement.

4° Le chanteur se gardera soigneusement des variations brusques de température, parce que les suppressions et réactions de transpiration retentissent toujours d'une manière fâcheuse sur les organes vocaux et pulmonaires.

Il évitera de chanter en plein air, surtout quand l'atmosphère est froide.

Après avoir chanté au théâtre, au concert ou dans un appartement chaud, il ne devra jamais s'exposer subitement à l'air froid extérieur, parce que l'exercice du chant ayant développé une excitation et quelquefois une congestion de la muqueuse qui tapisse l'appareil vocal, cette excitation peut revêtir le caractère inflammatoire par le brusque passage d'une

température chaude à une température froide. L'enrouement, les angoisses, les bronchites qui frappent les chanteurs ne reconnaissent souvent pas d'autre cause. Le précepte d'éviter les variations brusques de température ne s'adresse pas seulement aux chanteurs; mais il s'adresse aussi aux artistes dramatiques, orateurs, lecteurs et à tous ceux dont la profession exige l'exercice soutenu de la voix. Si, par une circonstance fortuite, le chanteur était forcé de s'exposer au grand air, immédiatement après son débit, il devra s'appliquer un mouchoir sur la bouche et le nez, afin de modifier la vivacité de l'air respiré. Il pourra encore, comme moyen préservatif, boire un verre d'eau sucrée, aromatisée de quelques cuillerées d'un vin généreux ou d'une cuillerée de vieux rhum. Cette boisson, à la fois tonique et résolutive, abat l'excitation de la muqueuse laryngo-buccale et le met à l'abri de l'influence atmosphérique.

5° L'alimentation du chanteur doit être essentiellement réparatrice, c'est-à-dire toujours

en rapport avec les pertes occasionnées par l'exercice du chant. Nous engageons le chanteur à relire attentivement le chapitre précédent, car les enseignements qu'il renferme, sont pour lui de la plus haute importance.

L'exercice du chant est interdit aux heures où se fait la digestion, parce qu'alors toutes les forces de l'organisme sont concentrées sur l'estomac pour opérer cette fonction. Si ces forces étaient détournées sur un autre point de l'économie, la digestion languirait, se ferait mal et la nutrition en souffrirait. Nous venons de dire que le chanteur avait besoin de réparer amplement les pertes qu'il fait ; or, une bonne et parfaite digestion est indispensable pour atteindre ce but. Chanter pendant que la digestion s'opère serait courir les risques d'arriver au but opposé.

Lorsque l'estomac est plein d'aliments, le diaphragme est refoulé, la capacité de la poitrine diminuée ; alors les grandes inspirations sont difficiles et quelquefois pénibles ; le poumon ne fonctionne qu'incomplètement ; la voix

est lourde, voilée, fausse parfois, et le chanteur qui, dans cet état s'obstinerait à chanter, pourrait fort bien provoquer, soit une dilatation des cavités du cœur, soit un anévrisme des gros vaisseaux, quelquefois une apoplexie !

Il est passé en proverbe que la chanson après dîner, favorise la digestion. Cette assertion ne peut concerner que les chants légers, à cause de l'agréable distraction et de la joie qu'ils font naître; car elle est complètement erronée, quant aux chants qui exigent une grande dépense de forces pulmonaires. Relativement à l'action des organes vocaux et à la dépense des forces qu'occasionnent l'un et l'autre chant, on peut établir cette comparaison : la chanson bachique est au chant musical ce que la promenade est à la course. Il n'est personne qui ne sache par expérience qu'entreprendre une course prolongée immédiatement après le repas, est une imprudence qui peut avoir de très-fâcheux résultats.

Le chanteur ne devra donc s'exercer ou se livrer à son art, qu'à l'heure où sa digestion

est arrivée à la fin de sa troisième période ; pendant les première et deuxième périodes, il y a élévation du pouls, concentration des forces vitales sur l'estomac, paresse musculaire, respiration moins facile, etc. ; ces signes du travail digestif disparaissent ordinairement deux ou trois heures après le repas, et l'on peut alors chanter sans danger pour la digestion.

6° *Du sommeil.* — L'activité du chanteur ne se borne pas seulement aux organes vocaux ; elle retentit sur l'organisation physique et morale tout entière. Le sommeil est aussi nécessaire que les aliments pour réparer les pertes faites pendant la veille ; car si la nutrition régénère la matière organique, le sommeil du chanteur doit être entouré de toutes les conditions propres à le rendre calme et réparateur. La pièce qui lui sert de chambre à coucher sera éloignée de tout bruit ; elle sera spacieuse et bien aérée afin de fournir largement à la consommation respiratoire. Un lit ni trop mou ni trop dur ; point de ces rideaux fermés qui confinent l'air, s'opposent à son renouvelle-

ment et s'imprègnent d'émanations animales. Un verre d'eau sucrée aromatisée de fleur d'orange, en se mettant au lit; une lecture gaie qui amuse l'esprit au lieu de le fatiguer, amèneront le sommeil et fermeront doucement ses paupières.

7. Les soins hygiéniques pour l'entretien de la propreté de l'enveloppe cutanée sont des plus favorables à la voix. L'usage fréquent du bain, pour assouplir la peau et la purger des impuretés qu'y dépose incessamment la transpiration, exerce une influence marquée sur la fraîcheur et la voix. Les Grecs et les Romains avaient remarqué que les orateurs et les chanteurs possédaient une voix plus pure et plus sonore lorsqu'ils sortaient du bain. Du reste le bain domestique est un excellent moyen de délassement; il repose les organes fatigués et leur donne une nouvelle vigueur.

(*Concernant le sexe féminin exclusivement.*) A l'époque du tribut mensuel, les cantatrices auront le plus grand soin d'éviter les alternatives du froid et du chaud, les courants

d'air, l'immersion des pieds et des mains dans l'eau froide, les boissons glacées et tout ce qui peut enfin amener un retard, un obstacle ou une suppression ; car le moindre dérangement dans cette fonction est toujours nuisible à la voix. Les femmes délicates, impressionnables devront porter des caleçons pendant la durée de cette époque, et si elles le peuvent sans nuire à leurs intérêts, elles feront bien de s'abstenir de chanter pendant ces jours néfastes, leur voix étant d'ailleurs moins flexible, moins pure et beaucoup plus susceptible de se fatiguer.

9° (*Concernant les deux sexes.*) Eviter les embûches de l'amour ; être sobre des plaisirs vénériens, car leur excès retentit d'une manière fâcheuse sur le système vocal. Une foule d'éminents artistes ont perdu leur voix en buvant avec trop de précipitation à la coupe des voluptés sensuelles ; c'est une vérité physiologiquement reconnue et que nous rendrons sensible au lecteur par les démonstrations suivantes :

SYMPATHSIE DES ORGANES VOCAUX AVEC CERTAINS AUTRES ORGANES DE L'ÉCONOMIE.

Le système nerveux du corps humain offre un si vaste développement et des ramifications si multipliées, des anastomoses ou communications si nombreuses, qu'il devient très naturel qu'une impression reçue par tel ou tel organe retentisse sur tel ou tel autre, au moyen de la correspondance nerveuse qui existe entre eux. Ces phénomènes de correspondance, désignés autrefois par le nom de sympathie, s'expliquent parfaitement aujourd'hui par l'action réflexe des centres nerveux.

Parmi les organes en relation sympathique avec les organes vocaux, on cite l'enveloppe cutanée, l'estomac, et surtout l'appareil génital. Ainsi, à peine la peau a-t-elle éprouvé un refroidissement, que le son vocal est altéré, la voix enrouée. —Dans les embarras gastriques, la voix est également voilée; son timbre n'est plus le même. —Mais la relation, la sympathie la plus intime est sans contredit, celle qui

existe entre les organes vocaux et génitaux ; le développement des uns est subordonné au développement des autres. A l'époque de la puberté, la voix change de timbre et de caractère ; elle devient grave et pleine chez l'homme, plus claire, plus aiguë chez la femme.

Les sujets dont l'appareil génital éprouve un arrêt de développement, en ressentent un semblable dans l'appareil vocal. — Les individus qu'une horrible mutilation a privés du sexe dès leur bas âge, conservent toute leur vie la voix aiguë et perçante de l'enfance.

Cette sympathie ou correspondance des systèmes laryngo-génital étant démontrée, il est naturel de prévoir que les fonctions exagérées des organes génitaux retentiront sur les organes vocaux, c'est-à-dire que la fatigue et l'épuisement éprouvées par les premiers seront ressentis par les seconds ; car l'épuisement causé par la fréquence d'un acte qui met en jeu toutes les puissances nerveuses de l'organisation doit nécessairement porter atteinte à l'énergie, au timbre et à la pureté de la voix.

La correspondance laryngo-génitale est une des lois de la matière vivante ; elle existe non-seulement chez l'homme, mais encore chez tous les êtres qui sont doués d'un appareil vocal. C'est à son influence qu'est due ce qu'on appelle la *mue de la voix*. Les oiseaux chanteurs qui font retentir les airs de leurs accents variés, quand arrive le temps des amours, perdent leurs notes mélodieuses quand ce temps est passé ; le rossignol, la fauvette, l'alouette, etc., font exemple. Certains animaux ne retrouvent leur voix qu'à l'époque de la reproduction, et deviennent muets aussitôt après. Le paon perd sa queue, le faisan son riche plumage ; le cerf, l'élan, le renne voient tomber leurs bois; tous les êtres éprouvent une modification quelconque, et quoiqu'à l'homme seul soit dévolu le privilége d'aimer en toute saison, il peut fort bien arriver au chanteur imprudent de perdre sa voix, s'il oublie de se conformer au code hygiénique du domaine de l'amour.

Les ouvrages de médecine rapportent une foule d'observations de chanteurs et de canta-

trices qui, pour s'être imprudemment endormis dans les bras de l'amour ont, avec leur belle voix, perdu gloire et fortune. Ce malheur, arrivé à plusieurs éminents artistes contemporains, et entre autres à une charmante cantatrice, est un exemple trop récent pour que nous puissions le citer.

Les artistes chanteurs et dramatiques doivent donc bien se pénétrer de cette vérité, que toutes les influences, fatigues et maladies des organes génitaux retentissent généralement sur les organes de la voix. Les docteurs Colombat, Benati, Petrequin, Second, Brouc, et plusieurs autres ont fourni des faits qui établissent nettement la correspondance pathologique de ces deux systèmes d'organes. Les chanteurs ne sauraient mettre trop d'empressement à se préserver ou à combattre ces dangereux ennemis de la voix. Les cantatrices se garantiront des diverses causes qui peuvent amener des suppressions, dysménorrhées, fleurs blanches et autres affections de cette triste famille. Les vices scrofuleux, scorbutiques, syphili-

tiques, les éruptions cutanées dites exanthématiques, peuvent, en se déplaçant, se transporter sur l'appareil phonateur et y exercer leurs ravages ; c'est à la médecine d'y porter remède, et le chanteur qui en est atteint doit sans retard se confier aux soins d'un médecin éclairé.

Nous terminerons ce chapitre par quelques documents historiques sur les soins minutieux que les anciens prenaient de leur voix. Le lecteur nous saura peut-être gré d'avoir réuni en peu de lignes ces documents épars dans divers auteurs.

Les orateurs, artistes dramatiques et chanteurs d'Athènes et de Rome anciennes, usaient de mille moyens pour obtenir une voix pure et sonore. Ils n'auraient pas prononcé un mot le matin, avant que d'avoir méthodiquement émis le son du médium d'abord, puis les sons graves et enfin les sons aigus. Les chanteurs commençaient en se levant, à faire sortir les sons peu à peu et graduellement, afin de ne pas violenter les organes vocaux, en exigeant

d'eux un brusque déploiement de forces ; ils restaient même couchés durant ces exercices, et ne se levaient qu'après avoir parcouru plusieurs fois les degrés de l'échelle musicale, de la note la plus basse à la plus aiguë, et alternativement.

Martial, Perse et Juvenal, en parlant des précautions que prenaient les orateurs et les chanteurs pour conserver leur voix, disent qu'ils se nettoyaient le gosier et les fosses nasales avec diverses infusions de plantes.

Dioscoride et Pline indiquent une vingtaine de plantes et autant de recettes propres à embellir et conserver la voix.

Suétone raconte que Néron s'appliquait une lame de plomb sur la poitrine, pendant qu'il s'exerçait, en particulier, à déclamer et à chanter. Il retirait cette lame lorsqu'il devait paraître en public; alors, sa poitrine n'étant plus gênée par l'obstacle, sa voix sortait pleine et sonore dans toute sa beauté.

Aristote, Cicéron, Apulée sont unanimes sur les précautions qu'apportaient les orateurs

et chanteurs au développement et à la conservation de leur voix ; Sénèque, le père, a fait connaître les mille pratiques superstitieuses en usage parmi eux.

Enfin, Quintilien l'orateur nous a appris que les anciens avaient fait de profondes études sur la voix humaine et sur les pratiques les plus favorables à son parfait développement, selon cet auteur. L'art vocal était devenu à Rome une profession aussi lucrative qu'honorée.

CHAPITRE IX.

HYGIÈNE SPÉCIALE

ou des moyens préservatifs de certaines maladies qui peuvent frapper les organes vocaux et leurs dépendances.

—

Les altérations de la voix sont causées par diverses affections qu'on peut diviser en trois classes :

1° Les maladies qui frappent les organes phonateurs proprement dits ;

2° Celles qui affectent leurs annexes ;

3° Toutes les maladies et influences qui

peuvent agir directement ou indirectement sur le tuyau vocal et ses dépendances.

Dans la première classe on range la laryngite et la bronchite aiguë ou chronique, la phthisie laryngée, l'œdème de la glotte, etc.

Aux deuxième et troisième classes appartiennent les maladies du poumon, des bronches, amygdales, bouche, arrière-bouche, pharynx, fosses nasales, voile du palais, etc., ainsi que les diverses affections chlorotiques et nerveuses, peu connues, qui retentissent toujours d'une manière fâcheuse sur l'appareil vocal.

Ce simple énoncé d'affections plus ou moins graves, indique positivement que l'art médical seul est apte à les combattre, et qu'il est urgent, dès leur début, de s'adresser à lui, car l'hygiène est alors impuissante.

Quoique la question médicale dût rester étrangère au cadre de notre ouvrage, nous relèverons cependant quelques-unes des affections qui attaquent le plus fréquemment l'appareil vocal, dans le but d'être utile à nos

lecteurs, en les éclairant sur les moyens préservatifs et curatifs.

DU MAL DE GORGE.

De tous les organes de l'économie humaine, il n'en est aucun qui soit plus exposé aux influences extérieures et partant plus susceptible d'être irrité que les membranes muqueuses qui tapissent l'appareil vocal, c'est-à-dire les bronches, le larynx, le pharynx, la bouche et les fosses nasales. En effet, continuellement sous l'influence d'agents extérieurs, tels que l'air froid, chaud, humide, les gazs irritants, la poussière, les aliments et boissons, les mouvements de la parole et du chant, etc., ces muqueuses doivent être plus fréquemment atteintes que les autres.

Les causes les plus communes de l'irritation de la gorge, sont les transitions brusques du chaud au froid, les courants d'air frais sur la peau en moiteur, la promenade du soir dans des lieux humides, le froid des pieds, les aliments irritants et boissons de même nature,

les suppressions de transpiration, etc., etc.

Dès que la membrane muqueuse de la gorge est devenue le siége d'une irritation ou d'une inflammation, elle se gonfle, s'épaissit, s'engorge ; alors le calibre du tuyau vocal est diminué, et la voix devient enrouée. Bientôt une transsudation muqueuse plus ou moins abondante succède à la sécheresse de la gorge, l'expectoration a lieu et ne cesse que lorsque l'irritation s'est usée, a disparu.

Ordinairement le mal de gorge se borne à une partie de la membrane ; quelques jours d'un régime calmant et quelques gargarismes émollients suffisent pour le conduire à sa fin. Quelquefois, au contraire, l'irritation s'étend par continuité aux parties voisines, et peut envahir toutes les muqueuses bronchiques laryngiennes, nasales, les amygdales et le voile du palais. Dans ce cas, l'affection revêt une gravité qui exige impérieusement un traitement antiphlogistique énergique.

DU CORYZA

ou rhume de cerveau.

L'inflammation de la membrane pituitaire peut être directe, c'est-à-dire se développer tout-à-coup sous une influence locale, ou être consécutive à un mal de gorge. Le rhume de cerveau est une des causes les plus fréquentes de l'altération de la voix ; les fosses nasales étant bouchées et l'air ne pouvant plus les parcourir librement, il en résulte une voix nasonnée, surtout dans les sons graves et dans l'émission des syllabes nasales. Le refroidissement subit des pieds, de la tête, du cou, de la poitrine, quoique n'étant pas une cause spécifique du coryza, en est cependant la cause la plus commune.

La durée du rhume de cerveau est de cinq à huit jours, mais il peut se prolonger de quinze à vingt, et quelquefois devenir chronique. Sa terminaison la plus commune est la résolution; la membrane pituitaire, après avoir

été fortement tuméfiée, revient peu à peu à son état naturel.

Le traitement du coryza est des plus simples ; il consiste à garantir la muqueuse nasale de l'impression du froid, de la poussière, fumée, gaz et de toutes les influences qui peuvent l'irriter. On recommande comme moyen d'abattre l'inflammation, daspirer souvent par le nez une décoction rapprochée de guimauve. L'expérience aurait prouvé qu'on peut faire avorter le coryza, si l'on aspire, dès le début, de l'eau de guimauve saturée de laudanum, en se gardant bien toutefois d'avaler la moindre goutte de cette eau (Voyez *l'hygiène du visage*).

Les chanteurs ne devront jamais perdre de vue cet axiome : plus les atteintes du coryza sont nombreuses, plus la membrane pituitaire est facile à s'enflammer, et plus la voix conserve un timbre nasillard. Ils doivent, par conséquent, se garantir de toutes les influences qui peuvent favoriser le renouvellement du rhume de cerveau.

DE LA BRONCHITE
ou rhume de poitrine.

L'irritation de la muqueuse qui tapisse les bronches et le larynx, donnent lieu à un chatouillement local, suivi de toux plus ou moins forte, et à une expectoration de mucosités grisâtres d'abord, puis verdâtres et enfin blanchâtres, lorsque l'irritation est arrivée à sa fin. Quelques frissons passagers accompagnent ordinairement le début de la bronchite; mais les autres fonctions de l'économie n'étant point troublées, on vaque à ses affaires. Cette affection, quoique légère, produit toujours une altération de la voix, fort incommode pour les personnes qui sont obligées de parler ou de chanter.

La guérison de la bronchite légère n'exige, le plus souvent, que de simples précautions hygiéniques : on condamne au repos l'organe vocal; on le soustrait aux vicissitudes atmosphériques; on s'abstient de tout mets épicé, de de toute boisson irritante, et si ces moyens

restaient insuffisants, on aurait recours aux boissons émollientes chaudes, telles qu'infusions de fleur de guimauve, de violettes, aux décoctions de jujubes, figues, dattes, etc. Un excellent moyen de faire avorter les rhumes dès leur début est de rubéfier la peau du cou et de la poitrine au moyen de frictions avec une brosse de flanelle, puis d'exciter une forte transpiration en buvant deux grands verres d'une tisane sudorifique ainsi composée:

Fleurs de sureau. . . .	}	De chaque 1 pincée.
Id. de bourrache . .		
Id. de chèvre-feuille.		
Eau de fontaine.		1 litre.

Faites infuser.

Cette tisane doit être prise aussi chaude que possible, le soir, en se mettant au lit. La transpiration est d'autant plus abondante qu'on boit un plus grande quantité de tisane et que le lit est couvert d'épaisses couvertures.

Mais lorsque la bronchite se présente avec de violents symptômes inflammatoires, tels que grand mal de tête, pouls fréquent et dur,

toux vive et douloureuse, expectoration nulle, difficile, striée de sang, sentiment de chaleur brûlante dans la poitrine et de frisson à la peau, oppression, gêne de la respiration, etc., etc.; alors les moyens hygiéniques sont complétement stériles; des saignées plus ou moins rapprochées deviennent nécessaires; il faut en toute hâte recourir à l'art médical; car ce proverbe vulgaire est plein de vérité : *Un gros rhume négligé devient très souvent funeste.*

Nous ne parlerons point ici de la pneumonie ou fluxion de poitrine ; cette maladie toujours grave, nécessite impérieusement le secours de la médecine.

DE LA LARYNGITE

ou inflammation du larynx.

Organe essentiel de la voix, le larynx, à raison de ses fonctions, est continuellement soumis à des influences de froid, d'humidité, de chaleur et aux émanations irritantes que peut contenir l'air respiré ; c'est à cause de

ces circonstances qu'il est plus exposé que les autres organes à s'irriter. Les affections du larynx étant toujours nuisibles à l'émission et à la pureté du son, le chanteur doit soigneusement éviter toutes les causes qui peuvent intéresser la muqueuse laryngienne.

Nous ne nous occuperons point de la laryngite aiguë qui amène promptement une extinction plus ou moins complète de la voix ; la thérapeutique de cette maladie est exclusivement du domaine de la médecine, et se résume en moyens aussi prompts qu'énergiques.

La laryngite chronique peut succéder à une laryngite aiguë, mais elle débute souvent sous cette forme par suite de fatigues prolongées de l'organe vocal, et elle empire par l'exercice répété de cet organe, qu'exigent certaines professions. La voix s'altère chaque jour ; si on condamne le larynx à un repos complet, elle devient enrouée, fausse, sifflante, désagréable, et une aphonie plus ou moins complète ne tarde pas à succéder à ces symptômes.

La laryngite chronique est une maladie sé-

rieuse qu'on doit traiter avec le plus grand soin, car elle peut dégénérer en phthisie, et la phthisie laryngée est bien souvent mortelle. Le traitement de cette affection est entièrement du ressort de l'art ; nous dirons toutefois que l'on n'a point fait assez d'expériences sur la respiration des atmosphères artificielles, et sur l'aspiration de vapeurs ou émanations créosotées, que le docteur Colombat de l'Isère a souvent employées avec succès. L'iodure de potassium devrait aussi être plus fréquemment ordonné, à cause de son action spéciale sur les tubercules.

DES AMYGDALITES
ou inflammation des amygdales.

Situées derrière les piliers du voile du palais, les amygdales ont été ainsi nommées à cause de leur ressemblance avec une amande. Ces glandes s'enflamment, s'engorgent facilement, et leur inflammation dépend le plus souvent d'un refroidissement de la peau avec

laquelle elles ont une correspondance sympathique très prononcée. Le tempérament sanguin prédispose à l'amygdalite qu'on a aussi dénommée : *Angine tonsillaire*, *esquinancie*. Dans le tempérament lymphatique, l'irritation est moins vive, mais elle s'accompagne d'un gonflement persistant qui peut dégénérer en induration, en squirrhe des amygdales.

L'inflammation et le gonflement des amygdales altère toujours le timbre de la voix, et s'oppose d'une manière très sensible à l'émission du son.

De même que pour les autres affections des organes vocaux, le ministère d'un médecin est nécessaire dans les cas d'amygdalite aiguë ou chronique. Nous ne nous occuperons donc point de son traitement ; nous dirons seulement qu'on peut, très souvent, la faire avorter en pratiquant au début la cautérisation des amygdales avec un crayon de pierre infernale. Dans les cas d'embarras bilieux, ou de saburres de l'estomac, un vomitif administré op-

portunément produit les meilleurs effets. On doit être très réservé à l'égard de la méthode anti-phlogistique, attendu qu'elle favorise le passage de la maladie à l'état chronique, et prolonge la convalescence. Dans le cas d'induration complète des amygdales, on a recours à la cautérisation ou à l'excision. Plusieurs praticiens rejettent cette dernière comme privant le sujet d'un organe nécessaire, et pouvant amener une hémorrhagie ; l'expérience a prouvé que leurs craintes étaient erronées, et que cette opération n'offrait aucun danger. L'excision des amygdales est devenue nécessaire, lorsque tous les autres moyens curatifs ont échoué.

DE L'ENROUEMENT
ou raucité de la voix.

L'enrouement est toujours le résultat d'un gonflement, aigu ou chronique, de la membrane muqueuse qui tapisse le larynx, et met obstacle au courant d'air et aux vibrations faciles des cordes vocales. Lorsque l'intumes-

cence de cette membrane est à son plus haut degré, il y a impossibilité d'émettre le son.

Dans le mal de gorge, la bronchite, la laryngite, et le coryza, il y a le plus souvent altération de la voix, enrouement plus ou moins prononcé, selon l'intensité de l'inflammation des muqueuses. Or l'enrouement n'étant point une maladie, mais bien le résultat d'une des affections sus-désignées, l'indication naturelle est de combattre ces affections, et l'enrouement disparaît avec elles.

Quant à l'enrouement des chanteurs, causé soit par la fatigue de l'organe vocal, soit par la brusque transition d'un air chaud dans un air froid immédiatement après l'exercice du chant, soit enfin par la déglutition d'une glace ou d'une boisson glacée, cet enrouement se guérit par le repos, par l'usage d'une tisane diaphorétique et du gargarisme n° 2, indiqué à la fin de ce chapitre.

DE LA SÉCHERESSE DE LA BOUCHE et des mucosités buccales.

Ces deux états anormaux de la muqueuse laryngo-buccale ont de graves inconvénients pour le chanteur. On obvie à la sécheresse en conservant pendant quelques instants dans la bouche, et en se gargarisant avec une infusion théiforme de feuilles d'oranger, ou simplement de l'eau chaude légèrement sucrée et aromatisée de quelques gouttes de rhum ou d'eau-de-vie. L'eau chaude aromatisée agit de deux manières ; d'abord elle modifie la sécheresse, en ramollissant la muqueuse, ensuite elle donne du ton à cette membrane. M. Stéphen de la Madeleine, professeur consommé dans l'art vocal, indique un moyen fort simple, et dont il s'est plusieurs fois servi avec succès ; ce moyen consiste tout simplement à rouler un petit fétu de bois dans la bouche ; l'excitation produite par ce corps étranger suffirait pour entretenir une sécrétion de salive convenable.

L'abondance des mucosités buccales vient

d'une modification de sécrétion de la membrane ; elle produit toujours une altération de la pureté du son et s'oppose parfois au débit. L'usage répété, plusieurs fois par jour, du gargarisme n° 3 rappelle ordinairement la membrane à son état normal et tarit l'écoulement.

APHONIE

ou perte de la voix.

DYSPHONIE

ou difficultés de la voix.

Dépendant d'une lésion du système nerveux ou de la suppression d'une évacuation périodique.

Cet ouvrage ne comportant point ces questions exclusivement médicales, nous nous bornerons à rappeler ici que diverses névroses et paralysies peuvent entraîner la perte de la voix. Les médecins qui ont fait des études spéciales sur les maladies de la voix, admettent que l'inertie des muscles laryngés, provient très souvent d'une lésion de la moelle épinière

ou des nerfs qui se distribuent dans cette région. Dès qu'un chanteur s'aperçoit que l'exercice du chant produit chez lui l'inertie qu'on vient de signaler, il doit immédiatement soumettre sa voix à un repos absolu et s'adresser à un homme de l'art. Toutes les lésions du système nerveux sont extrêmement graves, et réclament un traitement aussi prompt qu'énergique, parce qu'elles peuvent dégénérer en paralysie, et la paralysie est la mort de l'organe.

La suppression d'une évacuation périodique telles que le flux hémorrhoïdal, et particulièrement le flux menstruel, chez la femme, peuvent aussi déterminer une aphonie plus ou moins complète.

Nous connaissons en ce moment une dame frappée d'aphonie, par suite d'aménorrhée, et qui depuis huit mois se fait traiter sans succès. Le seul moyen de guérison, en pareil cas, est de rappeler le flux supprimé.

Nous ferons observer, en terminant, que les maladies des organes vocaux et des viscères

pectoraux ne sont point les seules auxquelles soient exposés les chanteurs. L'exercice de leur art les prédispose à plusieurs autres infirmités; ainsi les basses-tailles ont une prédisposition au relâchement des muscles abdominaux et par conséquent aux hernies. Les voix aiguës, portant le sang aux régions supérieures, ont une prédisposition aux migraines et aux congestions cérébrales. C'est pour cela que les connaissances hygiéniques devraient être le complément de l'éducation des artistes chanteurs et dramatiques.

DES GARGARISMES.

Le mot gargarisme, tiré du grec γαργαρίζω, *laver la bouche*, désigne un liquide destiné à agir sur les parois de la cavité buccale. Se gargariser, c'est imprimer au liquide divers mouvements propres à le pousser dans toutes les anfractuosités orales et gutturales. Lorsqu'on veut bien se gargariser l'arrière-bouche, il faut renverser la tête en arrière et chasser l'air du poumon, de manière à produire une es-

pèce de bouillonnement du liquide, et après quelques secondes le rejeter et recommencer plusieurs fois de suite la même manœuvre, en ayant soin de ne rien avaler.

Les gargarismes sont rangés dans la classe des topiques, parce qu'ils n'agissent que localement. Les affections qui nécessitent leur emploi sont les diverses irritations et inflammations des organes de la bouche et de l'isthme du gosier ; l'atonie, le relâchement, la paralysie de ces organes, la procidence de la luette, les ulcérations des gencives, du voile du palais, etc., etc.. Les substances médicamenteuses qui entrent dans la composition des gargarismes, sont aussi variées que les affections contre lesquelles on les dirige. Nous relevons ici les formules dont l'efficacité a été reconnue par les plus habiles praticiens, qui s'en sont toujours servi avec succès.

Gargarismes adoucissants.

Les gargarismes adoucissants ou émollients se préparent avec les décoctions mucilagineuses

de racines de guimauve, de graines de lin, de figues, etc., et avec les infusions de fleurs de mauve, de guimauve, etc... Les suivants sont les plus usités contre les irritations et inflammations de la bouche et l'arrière bouche.

N° I.

Décoction de racines de guimauve	250 gramm.
— de figues grasses	125 gr.
Lait	100 gr.
Sirop de gomme	50 gr.

N° II.

Infusion de fleurs de guimauve.	100 gr.
Lait chaud	50 gr.
Sirop de gomme	30 gr.

N° III.

Gargarisme astringent.

Roses rouges	10 gr.

Faites infuser, passez et ajoutez :

Tannin	1 gr.
Miel rosat	30 gr.

N° IV.

Gargarisme détersif.

Eau d'orge	250 gr.
Alcool sulfurique	2 gr.
Miel rosat	60 gr.

Employé pour déterger les gencives et la muqueuse buccale.

N° V.

Gargarisme détersif boraté

ou liqueur contre les aphthes.

Infusion de feuilles de ronces	250 gr.
Borate de soude	5 gr.
Miel rosat	30 gr.

Il faut avoir soin de ne rien avaler en se gargarisa nt.

N° VI.

Gargarisme excitant tonique,

Employé contre l'atonie et le relâchement de la muqueuse buccale.

Infusion de sauge	180 gr.
Teinture de quinquina	15 gr.
Esprit de cochléaria	5 gr.
Sirop de mûres	15 gr.

Ce gargarisme est aussi anti-scorbutique.

N° VII.

Gargarisme styptique.

Décoction filtrée d'orge	300 gr.
Sulfate d'alumine	5 gr.
Sirop diacode	20 gr.

Ce gargarisme a été employé avec succès par le docteur Bennati, dans les affections chroniques de la muqueuse bucale, avec relâchement ou atonie de cette membrane; il est aussi d'un grand secours dans les aphonies et dysphonies.

Gargarisme astringent.

Sulfate d'alumine	8 gr.
Eau distillée de roses	30 gr.
Infusion de roses de Provins	180 gr.
Décoction filtrée de quinquina	180 gr.
Miel rosat	40 gr.

Le docteur Colombat s'est servi avec avantage de ce gargarisme dans le cas d'aphonie causée par l'excès de fatigue des organes vocaux, ou par une faiblesse générale de la constitution.

Gargarisme irritant.

Ce genre de gargarisme n'est ordonné que dans l'atonie complète ou la paralysie partielle des muscles de la langue, et dans les dégénérescences de la muqueuse bucale, par suite d'une inflammation chronique.

Eau de sauge	250 gr.
Esprit de cochléaria	25 gr.
Sel ammoniac	5 gr.
Pyrèthre pulvérisée	10 gr.

Faites digérer pendant une nuit, coulez et ajoutez :

Miel rosat	15 gr.

Les gargarismes préparés avec les acides sulfurique et hydro-chlorique abondamment dilués, ont la propriété de modifier les inflammations cancéreuses et aphtheuses de la bouche. Le gargarisme fait avec le chlorure de chaux ou de sodium, neutralise l'odeur fétide dont la bouche est le siège dans les stomatites couenneuses ou maladies des gencives, et dans les dégénérescences gangréneuses de la bouche et du pharynx.

Potions contre l'aphonie ou perte de la voix.

Thé	4 gr.
Lierre terrestre	4 gr.
Bouillon blanc	4 gr.
Iris de Florence	3 gr.
Eau bouillante	190 gr.

Passez après refroidissement et ajoutez :

Rhum	8 gr.
Sirop de velar	8 gr.
Sirop de baume de Tolu	4 gr.
Teinture de cannelle	1 gr.

On prend deux cuillerées de deux heures en deux heures.

Cette potion est recommandée par plusieurs praticiens célèbres, comme très-efficace dans l'aphonie par faiblesse des organes vocaux.

Dans les cas de raucité de la voix ou d'extinction par suite d'inflammation et d'épaississement de la muqueuse, on a préconisé les frictions sur les parties latérales du cou avec l'huile de croton ou la pommade stibiée. Ces frictions développent une éruption de boutons sur la peau, et cette irritation extérieure déplaçant l'irritation intérieure, amène bientôt une modification favorable des membranes muqueuses laryngo-pharyngiennes.

Des collutoires.

On dénomme ainsi diverses préparations plus ou moins irritantes ou caustiques, au moyen desquelles on attaque les affections buc-

cales et gengivales de mauvaise nature. Les collutoires sont ordinairement préparés avec le borax, le sulfate de cuivre, l'azotate d'argent, les acides hydro-chlorique et sulfurique.

Collutoire hydrochlorique.

Miel blanc	50 gr.
Acide hydrochlorique	10 gr.

DES SANGSUES.

Les sangsues s'appliquent sur les parties latérales du cou, et aux angles de la mâchoire inférieure, pour opérer une saignée locale et dégorger les organes vocaux enflammés. Avant d'appliquer les sangsues, il est bon de frictionner la surface cutanée avec du lait ou de l'eau sucrée, afin que ces annélides entament plus promptement la peau.

La sangsue, après s'être gorgée de sang, se détache ordinairement d'elle-même; lorsqu'on veut la faire tomber plus tôt, on la touche à la tête avec du sel, du tabac ou du gérofle en poudre et elle se détache aussitôt. On

lave les piqûres avec de l'eau chaude, pour favoriser l'écoulement du sang, et on les recouvre d'un cataplasme émollient, si l'on veut obtenir une évacuation de sang plus abondante, on applique une ventouse sur les piqûres. Pour arrêter l'écoulement du sang, on bouche les piqûres avec des petits morceaux d'agaric ; si cela ne suffisait pas, on aurait recours à l'application d'eau ou de poudre *hémostatique.*

L'application se fait avec un pinceau, et il faut prendre garde de ne pas toucher les dents.

DES VENTOUSES.

La ventouse est une petite cloche en verre, dont l'ouverture est plus étroite que le fond ; un verre ordinaire pourrait la suppléer. Son application se fait ainsi : on allume un petit morceau de papier qu'on jette dans le fond de la ventouse, puis on applique vivement celle-ci sur la partie, en ayant soin que le papier incandescent ne brûle point la peau. La raréfaction de l'air contenu dans le vase et la pression exercée par l'air extérieur sur la surface de la

ventouse, la font adhérer fortement à la peau qui se gonfle, rougit et entre dans le vase où elle forme un bourrelet.

Il y a des ventouses à piston qui font le vide beaucoup mieux que le papier incandescent dans la ventouse ordinaire.

La durée de l'application de la ventouse est ordinairement de cinq à dix minutes. On détache la ventouse en appuyant le bout du doigt sur la peau qui entoure son bord extérieur ; l'air se précipite dans l'intérieur de l'instrument qui se détache aussitôt. C'est alors qu'on opère les scarifications, si elles sont nécessaires; dans le cas contraire on abandonne la peau ventousée à elle-même, et le sang qui s'y est accumulé ne tarde pas à être peu à peu résorbé.

Les ventouses sèches ou *légèrement* scarifiées, sont d'un puissant secours dans les inflammations de la gorge. La révulsion énergique qu'elles opèrent combat et fait disparaître l'inflammation à son début.

Dans les cas d'inflammation chronique, la ventouse appliquée chaque jour tantôt sur un

côté du larynx et tantôt sur l'autre, finit au bout de quelque temps par triompher du mal. La ventouse sèche ne cause aucune douleur, ne laisse aucune cicatrice ; la ventouse scarifiée *légèrement*, c'est-à-dire en rayant la peau avec la pointe d'une lancette ou d'une aiguille, n'est point aussi douloureuse qu'on pourrait le croire, et les petites rayures faites à la peau disparaissent complétement en peu de temps. Nous conseillons ce moyen comme un des plus efficaces contre les maux de gorge et la bronchite commençante ; les expériences pratiques que nous avons faites sur nous-même, toujours suivies de succès, ne nous permettent plus d'avoir le moindre doute à cet égard. Du reste, nous dirons, à l'appui de notre opinion, que le docteur Junod fait depuis quelques années, la plus heureuse application de la ventouse.

Cet habile praticien déplaçant, au moyen de ventouses de grande dimension, une énorme quantité de sang, désobstrue facilement les vaisseaux, désengorge les organes, combat les congestions et prévient l'apoplexie.

CHAPITRE X.

Origine et progrès de la musique chez les anciens.

L'origine de la musique remonte au berceau de l'humanité. La langue primitive, formée d'*onomatopées* ou mots imitatifs. dut être fortement accentuée et cadencée. La voix, par par ses diverses inflexions, selon le sens des mots, selon la manière de sentir et d'articuler des individus, dut nécessairement parcourir plusieurs notes de la gamme, de telle sorte qu'il est très probable que la parole et le chant commencèrent en même temps. Du reste, l'induction philosophique et les investigations de la physiologie s'accordent sur ce point.

Si l'on cherche au milieu des fables et croyances superstitieuses des anciens peuples, on découvre facilement que les premiers musiciens furent des poètes qui chantaient leurs poésies en s'accompagnant de la lyre; Orphée, Linus, Amphion, Musée, Arion peuvent être cités comme exemple. Tout porte à penser aussi que la musique fut, dans la première antiquité un moyen de Mnémotechnie, car la poésie lyrique se retenait plus facilement que la prose. Les grand événements de ces époques étaient recueillis et racontés par les poètes ; or, les vers chantés sur des airs simples et bien rhythmés, se gravant plus facilement dans la mémoire que la prose, il est très probable que la musique adaptée à la poésie fut, avant l'invention de l'écriture, un moyen de conservation et de tradition. Plutarque et Athénée rapportent que les faits mémorables, les lois, les panégyriques, etc., étaient écrits en vers et chantés publiquement ; parce que la poésie chantée avait paru le meilleur moyen de perpétuer dans le cœur des hommes, le principe

de la vertu. Lycurgue s'adjoignit le poète et musicien Thalès, pour mettre en musique les lois qu'il destinait aux Lacédémoniens. Les Arcadiens, reconnaissants des heureux changements que la musique avait opérés dans leurs mœurs décrétèrent que les actes civils et religieux seraient chantés.

En parcourant l'histoire ancienne, nous voyons les plus grands philosophes s'adonner sérieusement à l'étude de la musique comme étant d'une haute importance. Pythagore enseignait la musique à ses disciples, et désirait que tout homme pût être réveillé aux sons d'une musique propre à l'encourager à l'accomplissement de ses devoirs.—Lycurgue introduisit la musique à Sparte, malgré la sévérité des lois. —Socrate pensait que la musique rendait les hommes meilleurs et calmait leurs souffrances ; ce grand homme, quoique dans un âge avancé, allait assidûment prendre des leçons chez le cythariste Méthon. — Platon imposait à ses disciples l'étude de la musique aussi bien que celle de la géométrie : il semble,

disait-il, que les oreilles sont faites pour les ondulations sonores, comme les yeux pour admirer les mouvemens célestes ; c'est pourquoi l'astronomie et la musique sont sœurs. Ce philosophe voulait que la musique fût réglée par des lois, et il s'autorisait de l'exemple des Egyptiens qui avaient fait de cet art la base de l'éducation intellectuelle, comme la gymnastique l'était de l'éducation corporelle. — La musique, écrivait Aristote, est une puissance auxiliaire de la vertu; elle produit d'heureux effets sur l'esprit et donne les goûts d'un honnête plaisir; elle règle la vie d'après les règles de l'harmonie. — Aristoxène, élève distingué d'Aristote, s'adonna tout entier à la musique et prouva que cet art avait une immense influence sur le moral de l'homme. — Quintilien, l'orateur, dit que la musique donne des enseignements pour régler les inflexions dont la voix est susceptible et pour coordonner les divers mouvements du corps. La décence dans le geste et l'attidude, ajoute-t-il, est nécessaire à l'orateur, et il n'y a que la musique

qui puisse lui enseigner cette décence. Enfin, tous les philosophes sont unanimes sur les bienfaits de la musique et, une circonstance qu'il ne faut pas oublier de signaler, c'est que les hommes les plus distingués par le rang et l'intelligence, se faisaient honneur d'apprendre ou d'enseigner la musique. Pythagore, Solon Thalès, Platon, enseignaient à leurs disciples la musique en même temps que la philosophie. Pindare fut vaincu cinq fois par Corinne aux jeux Pythiques parce qu'il ne savait pas chanter le vers en s'accompagnant de la lyre, aussi bien que sa concurrente. — Sapho remporta aussi la victoire sur Alcée, parce qu'elle était meilleure musicienne que ce poète. Épaminondas tirait vanité de ses talents en musique, et Thémistocle lui fut jugé inférieur à cause de son ignorance dans cet art. — Damon, philosophe et homme politique enseigna la musique à l'illustre Périclès, et celui-ci fut le précepteur de son neveu Alcibiade. — Alexandre le grand prit des leçons du célèbre musicien Timothée, et Démétrius Polyocerte de la musicienne Lamia.

Nous n'en finirions pas s'il fallait passer en revue toutes les illustrations de ces lointaines époques qui cultivèrent la musique ; nous nous bornerons à citer les noms les plus célèbres qui nous ont été transmis par l'histoire.

Orphée, Linus, Amphion, Musée, Arion, Harmonie, Marsyas, Chiron, Tamyris, Phémius, Philoxène, Corinne, Sapho, Lasus, Thalès, Pythagore, Démodocus, Dorion, Sapho, Isménias, Théléphane, Phrynis, Mélanipidès, Lamia, Therpandre, Timothée, Aristoxène, Diodore, Sacadas, Epigonus, Erastoclès, Cinésias, Pylade le mégalopolitain, Agénor de Mythilène, Archilocus de Paros, inventeur du récitatif dans la tragédie, etc., etc. .... Ces grands artistes jouissaient de la faveur des peuples et des rois ; on les retenait dans les villes où ils passaient ; on les comblait d'honneurs et de richesses. Xénophon rapporte que les joueurs de flûte et de lyre, vivaient avec magnificence et se faisaient payer fort cher. Amœbé exigeait cinq mille francs chaque fois qu'il jouait de la lyre au théâtre. Isménias

acheta quatorze mille francs une flûte à Corinthe, et gagna cette somme en une semaine. Aux jeux Olympiques, Néméens et Pythiques, la musique tenait le premier rang ; on y venait de toutes parts pour y disputer le prix du chant et des instruments. Des statues étaient élevées aux musiciens aussi bien qu'aux poètes. Le joueur de cythare Pythocritus et le joueur de flûte Sacadias, furent couronnés trois fois aux jeux olympiques, et l'enthousiasme général qu'ils provoquèrent leur valut une statue. La ville de Thèbes, qui n'avait accordé aucun honneur à la mémoire de Pindare, éleva une statue au joueur de flûte Cléon. Jean Chrysostôme rapporte qu'après la destruction de cette ville par Scylla, le premier soin des habitants fut de relever au milieu des ruines, la statue de Mercure sur laquelle était gravée ces mots : — *La Grèce entière a déclaré que le prix de la flûte a été remporté par la ville de Thèbes.*

Athènes et Corinthe encourageaient les musiciens par des distinctions et des récompenses;

l'austère Sparte elle-même s'efforçait d'attirer dans son sein les musiciens célèbres, dans le but d'animer le courage de ses soldats. Tyrtée fut proclamé citoyen de Sparte uniquement pour ses talents en poésie et en musique. La victoire que les Spartiates remportèrent sur les Messéniens fut attribué aux airs militaires que Tyrtée joua sur une flûte métallique à deux corps, de son invention.

Enfin tout ce que l'antiquité a de faits et de documents prouve que les musiciens furent non seulement très estimés, mais que beaucoup acquirent des fortunes considérables, et que plusieurs devinrent d'importants personnages. C'est qu'alors la philosophie et la poésie ne dédaignaient pas de regarder la musique comme leur sœur; c'est qu'alors la musique jouait un rôle important dans la civilisation des peuples et l'éducation de la jeunesse.

L'historien Polybe nous apprend que les Arcadiens, peuple ignorant et barbare, furent civilisés par des musiciens; tandis que les habitants de Cynèthe, petite ville de l'Arcadie

ù l'étude de la musique n'avait pu pénétrer, estèrent ignorants et cruels. Pline et Sénèque isent que la politesse et l'urbanité qui distinuaient les Grecs des autres nations étaient le ésultat de leurs progrès dans l'art musical. .es récits mythologiques qui nous représenent Orphée apprivoisant les bêtes féroces et es hommes sauvages, Amphion bâtissant les aurs de Thèbes aux accords de leur lyre, Arion 'oguant en pleine mer sur le dos d'un dauphin :harmé par ses chants, sont des allégories dont e sens véritable se trouve dans la prodigieuse nfluence qu'ont certaines mélodies sur le cœur les hommes les plus durs et sur l'organisation les animaux. Les premiers législateurs de ces peuples avaient parfaitement saisi cette inluence de la musiqne, puisqu'ils décrétèrent que l'étude en serait obligatoire pour les en'ants ; de plus, ils inscrustèrent si bien dans l'opinion publique l'utilité de la musique et des musiciens, que l'homme étranger à cet art était regardé comme un ignorant, un barbare et presque méprisé. Enfin, la musique encoura-

gée par les lois, les honneurs et les récompenses, devint chez les Grecs une nécessité dans les fêtes publiques et privées. Les fêtes publiques recevaient leur lustre du grand nombre de musiciens ; les naissances, les mariages se célébraient aux accords des voix et des instruments ; toutes les circonstances remarquables de la vie et de l'année avaient leur musique ; et lorsqu'une tombe se fermait, c'était encore au son de la musique.

La musique conserva longtemps un caractère sévère, et quoique la lyre se fût enrichie de plusieurs cordes, les musiciens et les poètes ne s'écartaient point de la décence et de la dignité. Leurs hymnes inspiraient la piété, leurs poèmes le désir de la gloire et la fermeté dans les revers ; la modération dans les plaisirs et la clémence dans la victoire. La jeunesse habituée à répéter ces chants y trouvait l'aliment du devoir et l'idée de la vraie beauté. Les législateurs avaient jugé que la musique devait servir à modérer les passions plutôt qu'à les exciter ; c'est pour cela qu'ils interdirent toutes

les innovations tendant à la détourner de son but politique et moral. L'histoire de Sparte contient un document précieux sur la condamnation des musiciens Phrynis et Timothée, pour avoir, par leurs innovations, porté atteinte aux mœurs et aux lois. Voici la traduction de ce document :

» Timothée de Milet est convaincu de n'être entré dans Lacédémone que pour outrager notre musique ; méprisant la lyre de Lycurgue, il y a ajouté des cordes et au lieu d'une harmonie simple et vigoureuse, il a fait entendre à la jeunesse avide d'émotions, des sons efféminés. Il est accusé, en outre, d'avoir profané les mystères de Cérès, en employant dans ses hymnes des ornements déplacés. Devant un pareil délit, les Ephores ont blâmé le coupable et ont fait retrancher trois cordes à sa lyre. Ce jugement devra, à l'avenir, servir d'exemple aux novateurs qui, par leur musique efféminée, ne craindraient pas d'attenter à l'intégrité des mœurs. »

Ce décret fut lancé peu de temps avant la

célèbre victoire d'Ægos-Potamos qui rendit les Lacédémoniens maîtres d'Athènes.

La musique de ces époques, liée à la poésie, était donc un moyen employé par les gouvernants pour diriger les hommes vers le bien et conserver la pureté des mœurs.

La plupart des chants appelés *nomes*, c'est-à-dire lois, modèles, composés en l'honneur des dieux et des héros, appartenaient à cette musique sévère qui élevait l'âme et réfrénait les passions. Lycurgue et Solon avaient introduit l'usage de chanter les nômes au milieu des festins, afin de prévenir les excès du vin.

Le chant rigoureusement asservi aux paroles en développait l'énergie et la couleur. Simple dans ses moyens la musique assurait le triomphe de la poésie, et la poésie plus saisissante que l'histoire, parce qu'elle choisit ses modèles, retraçait les plus beaux caractères, donnait de grandes leçons de sagesse, de courage et d'honneur.

L'historien, Julius Pollux qui écrivait il y a seize cents ans environ nous fournit aussi de

récieux documents sur la musique des anciens. Les Grecs, dit-il, avaient établi neuf genres de musique, et chacun de ces genres yant un emploi différent, correspondait à une les neuf muses.

Le premier genre, consacré à *Calliope*, ervait à chanter les poèmes et à la déclamation lu discours.

Le deuxième à *Euterpe*, embrassait les hants hymniques.

Le troisième à *Uranie*, s'appliquait aux mystères théogoniques, au cours des astres, des aisons, des jours, etc.

Le quatrième à *Polymnie*, embrassait toutes es choses naturelles.

Le cinquième à *Terpsichore*, servait aux réjouissances, fêtes, danses, etc.

Le sixième à *Melpomène*, comprenait les hants graves et plaintifs, les airs lugubres jui accompagnent les funérailles.

Le septième à *Clio*, s'employait pour représenter les grands événements, les actions, hé-

roïques et faits mémorables que conserve l'histoire.

Le huitième à *Erato*, comprenait les chants érotiques, élégiaques, idylliques, et les chants de naissance, de mariage, etc.

Le neuvième enfin, à *Thalie*, était réservé pour les réjouissances publiques, les fêtes, noces, festins et toutes les circonstances qui font naître la joie.

Ces neuf genres de musique, patronés par des immortelles, avaient aussi leurs illustrations sur terre :

Orphée chanta le premier des hymnes à la gloire des dieux.

Hésiode fit connaître la théogonie ou généalogie des dieux.

Iopas chanta le cours des astres, l'ordre des temps et le cours des saisons.

Pindare célébra les héros.

Homère chanta les événements historiques et transmit à la postérité les noms des guerriers qui s'illustrèrent pendant la guerre de Troye.

Linus composa des chants et des lamentations pour les funérailles.

Therpandre fut le musicien des fêtes et des réjouissances publiques.

Anacréon chanta Bacchus et l'Amour.

Théocrite fut le poète des bergers et l'inventeur de la chanson pastorale.

Ces grands poètes musiciens et une foule d'autres, qu'il serait trop long de citer, avaient chacun leur genre différent pour la composition et l'exécution.

CHAPITRE XI.

Extension de la musique chez les anciens.

La musique, chez les Grecs, parcourait un cercle beaucoup plus étendu que celui où nous la voyons restreinte de nos jours ; tous les arts sujets au rhythme, à la mesure et à l'émission du son lui étaient tributaires. La poésie, la rhétorique, la déclamation, la mimique, la danse, la gymnastique, etc., exigeaient impérieusement des études musicales. Les philosophes, poètes et orateurs, étaient musiciens et observaient strictement les règles du rhythme et de l'harmonie dans leurs compositions, ce qu'oublient quelquefois les modernes. Le poète

devait chanter ou déclamer ses vers, sans qu'aucune cacophonie vînt blesser l'oreille des auditeurs ; en débitant sa harangue ou son discours, l'orateur cherchait l'effet désiré autant par l'éloquence des pensées que par l'harmonie des mots et les diverses inflexions de la voix ; aussi plusieurs orateurs tels qu'Hypéride à Athènes et Gracchus à Rome, avaient-ils soin de placer derrière eux un joueur de flûte, qui de temps en temps leur donnait le ton, lorsque leur voix s'élevait ou baissait au-delà des bornes prescrites. Aristide Quintilien, écrivain du IIe siècle, qui nous a transmis une foule de précieux documents sur cette question, affirme que la musique, chez les Grecs, comprenait non-seulement la mélodie et l'harmonie, mais qu'elle réglait toutes les inflexions dont la voix et les mouvements sont susceptibles. L'harmonie dans le vers et le discours, ajoute-t-il, la décence dans la pose, l'attitude et le geste, si nécessaires à l'orateur, s'apprend et se règle par la musique.

L'étude de la musique embrassait donc :

1° La *Mélopée*, ou art de composer des mélodies.

2° L'*Harmonie*, ou art de faire accorder ensemble plusieurs mélodies.

3° La *Poëtique*, ou art de versifier selon les lois du rhythme et de l'harmonie.

5° La *Stomadactylite*, art de jouer des instruments avec les doigts ou la bouche.

4° La *Phonique*, ou art vocal.

6° L'*Hypocritique*, ou art du geste.

7° La *Rhythmique*, ou art d'exécuter en même temps, avec mesure, les mouvements de la voix et du corps.

Différents noms étaient donnés à chaque espèce de musique pour en indiquer le but ; ainsi on appelait *Métrique* la musique destinée à accompagner la voix du poète ; — *Nomique*, celle qui servait à la publication des lois, des ordonnances ; — *Dramatique*, la musique des théâtres ; — *Chorale*, celle qui accompagnait les chœurs ; — *Orchestrique*, servant à conduire les danses ; — la *Politique*, rassemblait les hommes et leur inspirait l'amour de la pa-

trie ;—la *Guerrière*, les guidait aux combats ; etc., etc.

MÉLOPÉE. — MÉLODIE.

Les anciens entendaient par mélopée l'art de composer des chants ; la mélodie était le chant composé ; or, la mélopée était la cause, et la mélodie l'effet. Quintilien reconnaît trois sortes de mélodies : la mélodie nomique, la tragique et la dithyrambique.

La mélodie nomique ou *nétoïde* employait des sons élevés ; — la mélodie tragique ou *hipathoïde* se servait des sons les plus graves ; — la mélodie dithyrambique ou *mésoïde* était composée de sons moyens.

Les mélodies nomiques ou récitatifs, exécutés dans les tons élevés, pour qu'ils fussent entendus de loin et distinctement, étaient réservées à la publication des lois. Les officiers publics, qui lisaient les lois et ordonnances au peuple, se servaient de la mélodie nomique ; ils étaient quelquefois accompagnés de joueurs de flûte ou de lyre.

Les mélodies dramatiques étaient aussi des récitatifs, diversement modulés selon le genre de poésie, car la poésie se chantait, ainsi que nous l'avons déjà fait observer ; de là vient ce mot, *je chante*, en tête des poèmes anciens, mot consacré par l'usage, et que nous retrouvons dans nos poèmes modernes. Les instruments accompagnaient les mélodies dramatiques, de même que dans nos opéras l'orchestre accompagne les récitatifs.

La mélodie dythirambique embrassait tous les chants musicaux proprement dits ; elle se divisait en diatonique, chromatique et enharmonique ; de plus elle parcourait les divers modes lydien, phrygien, dorien, ionien, dont nous donnons plus bas le tableau.

Ptolémée, Porphyre, et après eux Boecius, Briennus, Capella, Wallis confirment ce qu'on vient de lire par leurs recherches sur la musique des anciens. Selon eux, le son de la voix se divisait en trois genres : — le son continu, ou celui du langage parlé ; — le son modulé ou cadencé, propre à la déclamation, aux réci-

tatifs, et recevant son impulsion de l'accentuation grammaticale et de la quantité prosodique ; — le son mélodique, ou marchant par intervalles ; c'est le son que forment ceux qui exécutent un chant musical, et qu'imitent ceux qui jouent des instruments à vent ou à cordes.

Il résulte de tous les documents fournis par les anciens auteurs, que de ces trois sortes de mélodies, une seule s'appliquait aux chants musicaux proprement dits ; les deux autres se bornaient au récitatif et à la déclamation.

DE LA POÉSIE LYRIQUE.

Chez aucun peuple de l'ancien monde, la poésie lyrique, la chanson fut plus en honneur que chez les Grecs ; les Français ne sont en cela que leurs imitateurs. La chanson avait reçu, chez ce peuple aimable, une telle extension que l'histoire, les actes civils, les lois, etc. étaient chantés ; de là vient que le mot *nome* signifiait loi et chanson à la fois. Strabon rapporte que Lycurgue étant dans l'île de Crète,

s'adjoignit le poète et musicien Thalès pour mettre en musique les lois qu'il destinait aux Lacédémoniens.—Pythagore composa les vers et la musique d'un poème auquel on donna le nom de *Vers dorés de Pythagore.* —Dans les délicieux jardins d'Épicure, on chantait à la fois et les stances d'une morale attrayante et les douces voluptés de l'amour. — Aux banquets des sages, la musique et les chants étaient philosophiques ou astronomiques. Tous les évènements et circonstances de la vie publique et privée avaient leurs chansons. Il n'y avait pas de fêtes, de festins, qui ne fussent égayés par des chants. Les dieux, les héros, la beauté, les états, les professions, tout possédait son hymne, sa chanson.

Les *Péans* se chantaient à la gloire des Dieux.

Les *Héroïdes* en l'honneur des héros, des grands capitaines.

Les *Aphrodisies* à la louange d'Aphrodite, ou Vénus.

Les *Callisténies* célébraient la beauté.

Les *Érotikies* l'amour.

Le *Dithyrambe* s'adressait à Bacchus.

Les *Philhélies* à Apollon.

Les *Upinges* à Diane.

Les *Iules* à Cérès.

L'*Épinicion* à la victoire.

Le *Linos* et le Ialème se chantaient aux funérailles et dans les circonstances tristes.

Les *Hilaries* dans les occasions gaies.

Le *Bucoliasme* était le chant des bergers, des laboureurs.

Le *Lythierse* celui des moissonneurs.

L'*Épilène* ou Néoïnie celui des vendangeurs.

L'*Actéonikie* celui des chasseurs.

Les nourrices chantaient le *Catabaucalèse* pour endormir les enfants, et l'*Hypnoxie* pour les réveiller.

Les *Gamélies* étaient les chants du mariage.

L'*Épithalamie*, s'exécutait à la porte de la chambre nuptiale.

Les *Génithélies* célébraient la grossesse.

Les *Génésies* le jour de la naissance.

Les *Éphébies* la puberté.

Il existait encore une foule d'autres chansons que nous passons sous silence, et qui prouvent combien étaient variés les chants grecs.

DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE.

La musique formait la partie essentielle du drame des anciens. La poésie dramatique, de même que la lyrique , se chantait et les instruments accompagnaient note pour note la voix de l'acteur. Aristote disait à ce sujet que le chant était l'embellissement de la tragédie. Le poète Archiloque fut le premier, dit-on , qui chanta ses vers avec accompagnement de musique, et on le considère comme l'inventeur du récitatif. Le dialogue se chantait avec accompagnement de flûte ou de lyre ; mais les chœurs, partie obligée de la tragédie , étaient accompagnées de l'orchestre entier. La musique dramatique se distinguait des autres par sa grande simplicité, les genres chromatique

et enharmonique en étaient bannis. Les recherches archéologiques d'hommes érudits ont établi deux choses distinctes, dans les tragédies et comédies des anciens, le poème et la musique. La déclamation était notée au bas de chaque mot, et l'auteur de cette notation mettait son nom en tête de la pièce, à côté de celui de l'auteur du poème. Dans les suscriptions des comédies de Térence, il est dit que c'est Flaccus qui en a composé les modes ou qui les a modulées : *Modulavit Flaccus.*—L'art de noter la déclamation devint à Rome une profession lucrative ; les compositeurs élevaient ou abaissaient le ton, précipitaient ou ralentissaient le mouvement, variaient les inflexions vocales et arrivaient à produire de grands effets. Cela leur était doublement facile, puisqu'ils avaient pour eux et la richesse prosodique de leur langue et le système musical des Grecs, dont les progressions se faisaient par des intervalles moindres que ceux de notre musique moderne.

Tacite et Valère Maxime parlent d'un sin-

gulier usage qui s'était introduit sur les théâtres de Rome : il y avait des comédiens qui chantaient le poème et d'autres qui exécutaient les gestes. Or, pour que l'artiste chanteur et l'artiste gesticulateur pussent s'accorder ensemble, il devenait indispensable que la déclamation chantée fût notée de manière que telle ou telle intonation exigeât tel ou tel geste. Cicéron dit qu'un célèbre acteur tragique nommé Lévius Andronicus étant surpris par un enrouement, au moment d'une représentation, chargea un esclave de déclamer son rôle et se mit à exécuter les gestes que comportait la déclamation. Lucien, dans son orchestrique, dit que les acteurs tragiques n'avaient d'autre soin que de bien prononcer et de bien chanter, parce que d'autres acteurs gesticulaient pour eux. Autrefois, ajoute l'écrivain, c'était le même acteur qui déclamait, gesticulait simultanément; mais comme les divers mouvements du corps et des membres gênait la liberté de la respiration et nuisait à la pureté de la voix, on a pris

le parti de donner aux chanteurs des acteurs dont le rôle est de gesticuler pour eux.

La profession d'artiste dramatique fut pendant longtemps fort honorable chez les Grecs. Les poètes, dont la plupart étaient orateurs, musiciens, généraux, hommes d'état et philosophes, remplissaient toujours un rôle dans leurs propres pièces. Sophocle, le premier des poètes dramatiques qui ne parut point sur le théâtre, fut obligé de s'en excuser sur la faiblesse de sa voix.

Les comédiens étaient cités comme modèles de prononciation pure et de parfaite déclamation. Démosthène prit des leçons d'un comédien et lui dut, en partie, ses talents oratoires. Quintilien conseille aux jeunes gens qui se destinent à la tribune, d'étudier sous la direction d'un acteur dramatique, l'art du geste et de la déclamation.

A Rome, le comédien Roscius acquit par son talent une grande fortune et l'amour de ses concitoyens ; il devint l'ami de Cicéron qui le cite dans ses ouvrages, comme un artiste ac-

compli et un parfait honnête homme. Esopius, contemporain de Roscius, fut aussi un comédien célèbre, et passa pour le plus habile de son temps, dans la tragédie.

Les Grecs n'avaient point de pièces dramatiques en prose ; leurs tragédies, comédies, intermèdes, étaient en vers, et la mesure du vers devait servir de mesure à la déclamation et au chant. Aristote reconnaît, dans sa Poétique, chap. 4, que les mètres sont les parties du rhythme, c'est-à-dire que la mesure résultant de la figure des vers, doit, dans le récitatif, régler le mouvement. C'est pourquoi les anciens auteurs dramatiques employaient dans leurs pièces des vers de diverses figures, et celui qui battait la mesure sur le théâtre, était astreint à marquer les temps et mouvements selon la figure des vers ; il pressait ou ralentissait le mouvement, suivant le sens exprimé dans les vers ; c'était donc du choix des pieds, fait par le poète, que naissaient le rhythme et la mesure. Entre les Grecs et les Romains, il existait cette différence, relativement aux pièces

dramatiques ; chez les premiers, le poète composait le poéme et le récitatif ou mélodie ; chez les seconds, le poète confiait la composition du récitatif à des arrangeurs qui faisaient profession de noter les pièces dramatiques.

Nous ferons observer, en terminant ce chapitre, que les Grecs et les Romains employaient des sommes très considérables à la construction et à l'entretien de leurs théâtres. Plusieurs de ces édifices, qui subsistent encore, sont les plus précieux monuments de l'architecture antique. Les musiciens et comédiens en réputation, recevaient des appointements énormes. Pline rapporte que le comédien Roscius avait cent mille francs par an ; Macrobe dit qu'il touchait neuf cents francs par jour. Le même historien nous apprend que le comédien et chanteur Esopius laissa en mourant cinq millions à ses héritiers. César donna vingt mille écus à Labérius pour une seule représentation. Néron fit compter cent mille écus à un chanteur qui s'était avoué vaincu par lui. Tite-Live, dans sa dissertation sur l'origine et les progrès

de l'art dramatique, dit que le théâtre, qui d'abord n'était qu'un divertissement à Rome, y avait bientôt pris des proportions si colossales que les royaumes les plus riches auraient eu peine à en soutenir la dépense.

CHAPITRE XII.

Des modes de la musique grecque.

Tous les auteurs qui ont écrit sur la musique des anciens, ont discouru longuement sur la signification qu'on devait attacher au mot *mode*, et fort peu ont élucidé la question ; sans avoir la prétention de la résoudre, nous chercherons à y jeter quelque lumière.

Selon toute apparence, le *mode* était pour les anciens, ce que le *ton* est pour les modernes. La gamme était représentée par les notes de deux tétracordes, et le mode dépendait de la place occupée par les deux demi tons.

Dans le principe il n'y avait que trois modes : le *Dorien*, l'*Ionien* et le *Phrygien* ; on leur adjoignit ensuite l'*Éolien* ou *Lydien*. Plus tard, lorsque l'art musical eut fait de grands progrès, le nombre des modes fut porté jusqu'à douze, qui correspondent parfaitement à nos douze tons. Les écrivains modernes qui, s'étayant de quelques anciens auteurs, prétendent que le nombre des modes fut porté jusqu'à quinze et seize, se trompent évidemment ; les auteurs qu'ils citent n'étant pas musiciens, auront probablement confondu le même mode sous deux dénominations différentes.

Les modes aigus furent désignés par la préposition *hyper* (au-dessus) ; les modes graves par la préposition *hypo* (au-dessous). D'après les recherches historiques que nous avons faites dans Aristote, Cicéron, Plutarque, J. Pollux, Quintilien, Boëcius, Alipius, Bryennius, Capella, etc. ; nous avons dressé le tableau suivant des modes anciens correspondant avec les tons modernes.

Tous ces modes avaient un caractère spécial,

et ce caractère, ils le recevaient moins du ton musical que de la poésie, du rhythme et de la mesure qui les distinguaient entre eux, de même que les proportions et ornements distinguent les ordres d'architecture.

La voix pouvait passer d'un mode à l'autre; mais sur les instruments à cordes ces transitions ne pouvaient se faire parce qu'ils étaient montés pour certains modes ou tons; c'est pourquoi lorsqu'un cytariste, jouant dans un mode, était obligé de passer dans un autre, il changeait promptement d'instrument. Athénée rapporte qu'un musicien fabriqua une lyre mobile à trois faces; l'une des faces était montée sur le mode Dorien, l'autre sur le mode Phrygien, et le troisième sur le mode Hypo-Lydien. A la plus légère impulsion la lyre tournait sur un axe, et procurait à l'artiste la facilité de parcourir les trois modes sans interruption; c'est-à-dire de passer du ton d'*ut* dans le ton de *fa* ou de *sol*, et alternativement.

La signification du mot mode était donc, chez les anciens, la même que celle du mot

MODES de *la Musique grecque.*	**TONS** *modernes* correspondant aux modes anciens.	**GENRES** ou *Caractères.*
—	—	—
Hyper-Lydien.	Si	DIASTALTIQUE (dilatant le cœur.)
Hyper-Phrygien.	Ut	HILARODIQUE (inspirant la gaité bruyante).
Hyper-Ionien.	Ut dièze	GYNIQUE (efféminé).
Hyper-Dorien.	Ré	GYMNASTIQUE (soutenant les exercices du corps).
Lydien.	Ré dièze	PATHÉTIQUE (qui émeut).
Phrygien.	Mi	DYTHIRAMBIQUE (excitant la colère).
Dorien.	Fa	TRAGIQUE (inspirant la terreur).
Ionien.	Fa dièze	EROTIQUE (portant à l'amour).
Hypo-Lydien.	Sol	COMIQUE (propre à exciter le rire).
Hypo-Phrygien.	Sol dièze	ESEUCHASTIQUE (ramenant le calme).
Hypo-Ionien.	La	SYSTALTIQUE (réveillant les passions tendres).
Hypo Dorien.	La dièze	ENCOMIASTIQUE (propre aux louanges).

ton chez les modernes. On disait alors jouer sur le mode *Dorien*, *Phrygien*, etc., comme on dit aujourd'hui jouer en *fa*, en *mi*, etc., et, par un renversement singulier, ils donnaient au mot *ton* la même signification que nous attachons au mot mode; ainsi, ils chantaient dans le *ton* majeur ou mineur, comme nous chantons dans le mode majeur ou mineur. C'était comme aujourd'hui, l'augmentation ou la diminution de la tierce qui déterminait l'échelle majeure ou mineure.

DES GENRES.

La musique ancienne possédait trois genres :

1° Le *diatonique*, ou par tons;

2° Le *chromatique*, ou par demi-tons;

3° L'*enharmonique*, par tiers et par quart de tons.

Le premier genre correspondait à notre gamme naturelle; le second à notre gamme chromatique; le troisième, étranger au système musical des modernes, consistait à scinder en deux les demi tons, de manière à pro-

duire des tiers et quarts de tons. Les mélodies enharmoniques ne parcouraient que de petits intervalles liés les uns aux autres d'une manière insensible. Le savant professeur de physique Despretz, dans d'intéressantes leçons sur le genre enharmonique des Grecs a prouvé, au moyen d'un instrument spécial, que les quarts et même les cinquièmes de tons étaient appréciables aux oreilles délicates.

J'ai aussi entendu dire que notre grand compositeur Hallévy avait composé un morceau *enharmonique*, selon le genre présumé des Grecs. Ce morceau, dont l'exécution fut confiée aux plus habiles artistes du conservatoire de musique, ne produisit point l'effet qu'on en attendait; probablement parce que les exécutants, tout-à-fait étrangers à ce genre, ne purent ni bien saisir, ni bien rendre les imperceptibles nuances de l'enharmonique qui exige une grande délicatesse de sens développée par l'habitude.

Le système musical des Grecs fut d'abord représenté par l'Heptacorde ou lyre à sept

cordes, donnant les sept notes de la gamme. Simonide, selon les uns, Lycaon de Samos, selon les autres, ajouta une huitième corde dont le son correspondait à la première et rendait l'octave. Cette lyre, octacorde, fut regardée comme le système le plus parfait du genre diatonique.

Les genres chromatique et enharmonique, inventés plus tard, obligèrent les musiciens à multiplier les cordes de la lyre. Le *mégadis*, avec lequel Anacréon chantait ses strophes érotiques, était composé de vingt-quatre cordes ; l'*épigonium*, inventé par Epigonus d'Ambracie, le premier qui pinça les cordes au lieu de les agiter avec le pecten. Enfin, le *polycorde* d'Olympe en avait cinquante-deux, c'est-à-dire six octaves et demie. Ces lyres ou harpes, dépourvues du mécanisme de nos harpes modernes pour obtenir les demi tons, se montaient chaque fois qu'on changeait de mode et de genre.

Il existait des lyres, ainsi que nous l'apprend Quintilien, divisées en cinq échelles ou octaves,

dont chacune avait ses degrés, et entre chaque degré ou corde étaient placées des cordes intermédiaires pour rendre les demi tons et quart de tons. Ammien Marcellin rapporte que, de son temps, on voyait des lyres gigantesques, semblables à des chaises roulantes.

Le polycorde inventé par Olympe, contemporain d'Aristoxène, compléta le grand système musical des Grecs. L'école d'Aristoxène et d'Olympe devint la plus célèbre et perfectionna l'art musical. Plutarque dit que les compositeurs de son temps faisaient de vains efforts pour imiter la manière d'Olympe et que les mélodies de ce grand artiste étaient le désespoir des musiciens. Tartini, dans son Traité de musique, avoue que les mélodies grecques avaient tant de simplicité, de douceur et de beauté, que les compositeurs modernes se fatiguent en vain pour en produire de semblables La musique moderne, ajoute-t-il, n'est plus que l'art de combiner les sons; il ne lui resté que sa partie matérielle, absolument dépouillée de l'esprit dont elle était autrefois

animée. Mozard et Haydn avaient la même opinion que Tartini; ces deux grands musiciens ont essayé d'imiter dans plusieurs de leurs ravissantes compositions les mélodies anciennes.

On ne saurait donc révoquer en doute les prodigieuses richesses de la musique grecque, et au lieu de les nier, il serait plus raisonnable d'avouer que nos oreilles ne sont plus assez délicates pour les apprécier, surtout celles du *genre enharmonique* dont l'influence sur l'organisation humaine nous semble fabuleuse.

DU RHYTHME.

Le mot rhythme signifie mesure, cadence, proportion. C'est un mouvement assujetti à certaines proportions et à des retours symétriques. Le rhythme se retrouve partout dans la nature : dans le mouvement des astres, dans le vol des oiseaux, dans les battements du cœur, dans le coup de marteau du forgeron, enfin dans tous les exercices physiques qu'exigent les diverses professions. En poésie, le

rhythme est la durée relative des instants qu'on met à prononcer les syllabes du vers ; en musique, c'est la durée relative des sons qui composent une mélodie.

Le rhythme existait naturellement dans la riche prosodie de la langue grecque. On sait que dans cette langue toute syllabe est longue ou brève. La syllabe brève vaut un instant, la longue en vaut deux ; plusieurs syllabes longues et brèves forment le pied, et de la réunion de plusieurs pieds naît le vers. Or, chaque pied, étant composé de quatre instants syllabiques représentés par deux longues ou quatre brèves, avait un mouvement divisé en deux temps, l'un pour le *levé*, l'autre pour le *frappé* ; ce qui donnait six temps pour le vers hexamètres, cinq pour le pentamètre, etc.

A son origine, la musique modela son rhythme sur celui de la poésie; car tous les musiciens étaient poètes et *vice versa*. Homère et les poètes, ses contemporains, se servaient particulièrement du vers héroïque ou hexamètre, composé de six pieds et par conséquent

de vingt-quatre instants syllabiques. On s'aperçut bientôt qu'un mouvement trop uniforme réglait la marche de cette espèce de vers et que beaucoup de mots sonores et expressifs en étaient exclus par leur prosodie. Alors on introduisit de nouveaux rhythmes dans la poésie; Archiloque, Anacréon, Sapho, Alcée et plusieurs autres poètes augmentèrent le nombre de ces rhythmes qui, plus tard, furent divisés en trois genres principaux : le simple, le composé, et le mixte.

Le rhythme *simple* n'admettait qu'une sorte de pieds : deux pyrrhiques ou quatre brèves. Pour ce genre le *levé* était égal au *frappé*, ce qui équivaut à notre mesure à deux temps.

Le *composé* admettait plusieurs espèces de pieds : un dactyle et un anapeste, un iambe et un trochée; un iambe, un crétique et un amphibraque, etc. Ici la durée du *levé* était double de celle du *frappé*; c'est notre mesure à trois temps.

Le *mixte* pouvait se réduire à deux temps, soit égaux, soit inégaux, ou en plusieurs rhy-

thmes; par exemple, six instants syllabiques ou six brèves, formant deux temps égaux, composés chacun de trois brèves; ou bien deux temps inégaux composés l'un de quatre brèves et l'autre de deux; ou enfin d'une brève et d'une longue, ou d'une longue et d'une brève. Le genre mixte équivaut à notre mesure à *trois-huit* et à *six-huit*. La musique, ainsi que la poésie, ne pouvaient s'écarter de ces règles.

Si, à la variété que jette dans le rhythme ce courant plus ou moins rapide d'instants syllabiques, on ajoute celle qui provient du mélange et de l'entrelacement des rhythmes et celle qui naît du goût des musiciens, on se rendra facilement compte des mille nuances qui caractérisaient les chants grecs.

Platon comparait la poésie dépouillée du chant à un visage qui perd sa beauté en perdant la fraîcheur de la jeunesse. Aristote comparait le chant dénué de rhythme, à un visage dont les traits sont réguliers, mais qui manque d'âme et d'expression. Chaque rhythme avait son caractère, et ce caractère était déter-

miné par la prosodie du vers; ainsi, l'*iambe* qui commence par une brève, convenait aux chants animés, et pleins de chaleur, tandis que le *trochée*, qui commence par une longue, s'adaptait parfaitement aux chants lourds et monotones. C'est avec l'iambe que les satyriques poursuivent leurs ennemis; le trochée sert aux dramatiques pour faire mouvoir sur la scène un chœur de vieillards.

Aristide Quintilien établit un parallèle entre les rhythmes et les divers mouvements passionnels. Le spondaïque, dit-il, inspire la modération, le sang froid et la fermeté d'âme; le rhythme qui marche par trochées ou par péons, réveille l'énergie, excite l'ardeur; celui qui commence par deux pyrrhiques développe les sentiments belliqueux. Le dithyrambique excite aux déréglements, aux extravagances, etc., etc. Aristote pensait aussi qu'il n'était point de mouvements passionnels qui ne retrouvassent dans les divers rhythmes des mouvements qui ne leur correspondissent: il était persuadé que la musique devait une grande partie de ses

effets à la précision avec laquelle le rhythme s'observait. Le rhythme était plus parfait chez les anciens que chez les modernes, parce que leur prosodie en faisait une nécessité, et qu'il ne dépendait pas d'eux de l'altérer.

Plus les chants sont simples et mieux le rhythme est senti ; il semblerait qu'il supplée à la pauvreté du chant. C'est ce qui expliquerait pourquoi la musique des nations à demi civilisées et les chants populaires sont fortement rhythmés. En résumé, le rhythme peut être regardé comme partie essentielle de la musique et de la poésie ; tout son isolé, mais rhythmé, produit un effet plus ou moins puissant sur notre organisation ; le tambour, la grosse caisse, les cymbales, les cloches, le tam-tam, nous en fournissent la preuve irrécusable.

DE LA NOTATION.

La notation des Grecs, entièrement différente de la nôtre, s'établissait au moyen des lettres de leur alphabet. Ces lettres affectaient

diverses grandeurs et positions, c'est-à-dire qu'elles étaient placées verticalement ou horizontalement, conservées entières ou mutilées, selon les notes qu'elles devaient représenter. Les mêmes lettres modifiées servaient à désigner les demi-tons et quarts de tons, et remplaçaient notre beccare et notre bémol. La durée des notes et le mouvement pour la voix se trouvaient naturellement déterminés par la prosodie des mots chantés; pour la musique instrumentale il existait des signes particuliers qui équivalaient à nos rondes, blanches, noires, croches, etc. Cette multiplicité de lettres et de lignes de diverses formes, rendait longue et difficile l'étude de la musique; Platon avouait qu'il fallait au moins trois ans d'étude pour posséder la notation et solfier; il était d'avis qu'on réduisît le nombre des modes et qu'on simplifiât le système musical pour abréger le temps d'étude et faire disparaître les difficultés.

M. Burette, membre de l'Académie des inscriptions, après de longues recherches, préten-

dit, au siècle dernier, que les anciens avaient 1,620 notes pour la tablature des voix et pour celle des instruments; il induisit de là et d'après le passage de Platon, qu'il fallait des années d'étude avant de pouvoir chanter sur tous les tons et dans tous les genres. J.-J. Rousseau et Duclos ont répété la même idée sans s'inquiéter si le système musical du temps de Platon était le même que celui du temps d'Aristoxène. Ces écrivains n'avaient pas tenu compte des cordes stables de la lyre, c'est-à-dire de celles qui rendaient l'octave. Or, d'après le calcul fait par l'auteur des *Entretiens sur la musique grecque*, il paraîtrait que le nombre des notes employées dans les trois genres de chaque mode, se montaient à 33 pour les voix et à un nombre équivalent pour les instruments ; en tout 66. Si l'on multiplie le nombre des notes par celui des modes, c'est-à-dire 66 par 12, on a 792 notes, dont 396 pour les voix, et 396 pour les instruments; au lieu de 1,620 supposées par M. Burette.

Malgré cette énorme réduction, on restera

encore étonné du nombre ; mais l'étonnement cessera dès qu'on aura réfléchi aux changements qu'opèrent sur chaque note, nos clés, nos dièzes et nos bémols, changements qui, multipliés par chaque ton, ne laissent pas d'être assez nombreux.

Nous avons déjà dit que le grand système de l'ancienne musique était composé de seize sons ; le plus élevé s'appelait *hypaté*, et le plus bas *nété*. Chaque son avait un nom qui indiquait la situation de la corde qui le produisait ; de telle sorte qu'au moyen de ces seize sons il devenait facile à un musicien de dicter verbalement à un autre toutes sortes d'airs, sans être obligé de les lui chanter ; ce qui serait plus difficile avec notre appellation monosyllabique *ut*, *re*, *mi*, etc., à cause de leurs octaves ; en revanche, il leur était impossible de solfier avec leur appellation polysyllabique, beaucoup trop longue pour être effectuée en observant le rhythme.

Nous ne discuterons point ici sur le peu d'authenticité des trois hymnes, avec notation an-

cienne, qu'on dit avoir été trouvés par un gentilhomme Florentin, dans la bibliothèque du cardinal Saint-Angelo, à Rome; hymnes que Vincent Galilée publia en 1581 et que Burette, de l'Académie, a traduit en notes modernes. Nous ne parlerons pas, non plus, de la première Pythique de Pindare, également notée, que le P. Kircher dit avoir découvert dans la bibliothèque du monastère de Saint-Sauveur, en Sicile. Ces quatre morceaux, très probablement apocryphes, ne donneraient qu'une triste idée de la musique des Grecs, dont les effets, sur l'organisation humaine, furent si prodigieux ! Nous croyons, avec plusieurs savants archéologues, que tout ce qu'on a écrit sur la notation, les modes, les genres, etc., ne saurait nous donner une idée exacte de la musique des anciens. — Il n'est aucun sujet sur lequel on ait tant disputé, disait Zarlin. — C'est la pomme de la discorde, selon Marpurg. — Fux pense qu'il vaudrait autant chercher à débrouiller l'antique chaos, — et Vinkelman garde le silence sur cette question qu'il ne croit

pas encore résolue. Enfin, une des célébrités musicales de notre époque a dit, avec raison, que les quatre morceaux de musique attribués aux anciens, ressemblent fort à une monotone psalmodie d'église, et que si le cythariste Timothée, au festin d'Alexandre-le-Grand, eût chanté un morceau semblable, le héros, loin d'entrer en fureur, et de sauter sur ses armes, eût bâillé d'ennui, et se fût très probablement endormi.

Nous ne saurions trop engager le lecteur à se procurer le livre de M. Vincent sur la musique des Grecs anciens ; cet important ouvrage, fruit de longues études et de recherches pénibles, réunit tout ce qu'on peut désirer à cet égard.

Pendant un séjour de six années dans le Péloponèse et l'Attique, j'eus bien des fois l'occasion d'entendre les chants naïfs des pâtres du Taygètes, du Lycée, du Parnasse et du Cythéron. Ces chants, moitié vénitiens, moitié turcs, ne sauraient donner une idée de la musique lyrique de l'ancienne Grèce ; cependant

j'ai cru distinguer dans les chants populaires de certaines localités de l'Arcadie et sur le versant oriental des monts Penthéliques, en regard d'Athênes, des mélodies tout-à-fait différentes des autres. Le hasard me fit découvrir dans le monastère du mont Ithôme, près des ruines de Messine, un Caloyer musicien, qui eut la complaisance de me chanter plusieurs *odes* ou airs que la tradition avait perpétués dans sa famille, depuis un temps immémorial. Ces airs ne ressemblaient en rien aux autres chants populaires que j'avais entendus, et je pensai qu'ils pouvaient se rapprocher des mélodies antiques, peut-être de celles qui datent de la décadence grecque. J'ai donc recueili, noté et arrangé avec soin, plusieurs de ces morceaux que les curieux pourront se procurer au magasin de musique de M. Escudier, directeur de la *France musicale*, rue Richelieu, 102, à Paris.

DES ACCORDS ET DE L'HARMONIE.

Accord signifie le mélange de plusieurs sons

frappés ensemble ; une succession d'accords constitue l'*harmonie*. Cette dernière, soumise à des règles invariables, peut être considérée comme la partie mathématique de la musique.

On croit généralement aujourd'hui que les anciens ignoraient, ou ne pratiquaient point les règles de l'harmonie ; qu'ils chantaient et jouaient à l'unisson ou à l'octave.

Cette croyance nous paraît fort peu logique ; il eût été bien étrange, en effet, qu'un peuple si passionné pour les arts, et qui faisait une si heureuse application des lois de l'harmonie dans les compositions littéraires et architecturales, en sculpture et en peinture, etc., s'en fût passé pour la musique seulement. On revient facilement de cette erreur par la lecture attentive des ouvrages de Pythagore, de Platon, d'Euclide, d'Aristoxène, de Nicomaque, de Ptolémée, etc. où l'on trouve les rapports des sons déterminés mathématiquement, et les consonnances et les dissonnances parfaitement étudiées. — Les *Éléments harmoniques* d'Aristoxène, le plus ancien ouvrage sur la musique

qui nous reste des ruines de l'ancien monde, établissent les intervalles consonnants et dissonnants ; les accords de tierce, quarte, quinte, sixième, septième ; l'octave, la onzième, la douzième et la double octave. — Aristote démontra dans ses Problèmes que l'octave était la consonnance la plus naturelle ; c'est, dit-il, l'accord que fait entendre la voix des enfants et des femmes mêlée à celle des hommes ; c'est le même que rend une corde qu'on a pincée : le son, en expirant, donne lui-même son octave.

Il ajoute, autre part, qu'un mélange de la basse et du dessus, des sons longs, brefs et des voix différentes produit une belle harmonie. Ce philosophe dit encore, dans sa poétique: la musique fait ses imitations avec le chant, l'harmonie et le rhythme, comme la peinture fait les siennes avec les traits et les couleurs.

— Nicomaque prouva que les accords de quarte et de quinte n'étaient pas moins naturels, en faisant observer que dans la déclama-

tion soutenue la voix franchissait plus souvent ces intervalles que les autres.

—Sénèque, dans une lettre à son ami, s'exprime ainsi : Ne voyez-vous pas de combien de voix différentes un chœur est composé? On y entend des basses, des dessus, des moyennes, des voix de femmes mêlees à celles des hommes.

— Macrobe mentionne cinq espèces de symphonies où chaque instrument faisait une partie distincte, et dont les accords produisaient une délicieuse harmonie.

— Cassiodore définit la symphonie l'art de tempérer la basse avec le dessus, soit dans les voix, soit dans les instruments à vent ou à cordes, de façon qu'il en résulte une harmonie agréable.

— Athénée et Jamblique disent que la mélodie produisait, sur les Grecs, plus d'effet que l'harmonie. — Ptolémée décrit le monocorde comme un instrument n'ayant ni consonnances, ni accompagnement, ni concours, ni complications de sons.

Nous n'en finirions pas, s'il fallait citer tous

les anciens auteurs qui ont parlé de l'harmonie musicale des Grecs, et dont les effets seront consignés dans le chapitre suivant. Enfin, nous ferons observer avec Sénèque, Pausanias, Varron, Philostrate, Athénée, J. Pollux, etc., que les Grecs avaient des instruments pour la mélodie, et d'autres pour l'harmonie ; qu'ils connaissaient le violon, ainsi que le prouve une médaille de Néron, portant d'un côté, le portrait de l'empereur et de l'autre, une espèce de violon, médaille dont parle Vigenerre dans sa traduction des tableaux de Philostrate ; qu'ils possédaient une nombreuse variété de lyres, dont quelques-unes avaient quarante et cinquante-deux cordes, dont les musiciens devaient nécessairement tirer des accords. Enfin, on trouve dans Tertullien la description suivante d'un orgue hydraulique de l'invention d'Archimède : — « Voyez cette machine étonnante, composée de tant de pièces, de tant de parties différentes, de tant de jointures, de tant de tuyaux divers formant un si grand assemblage de voix, un si grand mé-

lange de sons ! et cependant tout cela ne forme qu'un seul instrument !

Or, tous ces témoignages, en faveur de l'harmonie des anciens, ne sauraient laisser aucun doute sur cette partie de leurs connaissances, et nous pensons que, s'ils ne faisaient pas un usage aussi fréquent de l'harmonie que les modernes ; si, dans leurs concerts, les belles voix chantaient seules accompagnées d'un seul instrument, c'est parce que leur langue étant la plus douce et la plus harmonieuse des langues du monde, ils appréciaient en même temps la beauté de la poésie, et la beauté de la mélodie ; c'est enfin, parce qu'ils étaient convaincus que la poésie lyrique ne pouvait pas plus se passer du chant, que le chant de la poésie.

D'après les documents historiques que nous venons de mettre sous les yeux du lecteur, d'après les merveilleux effets produits par la musique des anciens qui seront exposés dans le chapitre suivant, nous croyons, avec plusieurs archéologues et savants musiciens, que

l'art de la musique, surtout celui du chant, fut porté à un haut degré de perfection chez les Grecs. Cette croyance est d'ailleurs basée sur trois raisons explicites.

1° Le goût, l'aptitude, on pourrait dire la passion que les Grecs avaient pour les arts qui les fit nommer le peuple artiste par excellence, et qui servit de modèle à tous les autres peuples du monde.

2° L'art musical, partie obligée de l'éducation, était encouragée par l'Etat et cultivé aussi bien par l'élite de la nation que par les classes inférieures. Les luttes musicales, les prix, les honneurs, les récompenses glorieuses accordées aux vainqueurs durent exciter une noble émulation et produire de grands musiciens. Une circonstance des plus importantes qu'il ne faut pas oublier, c'est que la plupart des musiciens célèbres étaient à la fois poètes, philosophes et mathématiciens.

3 Avec de semblables moyens et une si grande aptitude, l'art musical qui fleurit, chez les Grecs, pendant mille ans, peut-il être jugé

inférieur à l'art moderne, qui n'a commencé à revivre que depuis deux cents ans environ ?

Ce qui nous est parvenu de la musique des anciens est apocryphe ou incomplet, et ne saurait nous en faire apprécier l'excellence. Il n'est point rationnel de traiter de fabuleux les prodiges qu'elle opérait ; car on ne peut récuser certains faits historiques, pas plus que de nier l'existence de certaines villes, de certains hommes. Or, si les arts libéraux, la sculpture, la peinture, l'architecture, la poésie la mimique, furent portées, chez les Grecs, à ce degré de perfection que nous n'avons pu atteindre de nos jours, n'y aurait-il eu que l'art musical qui fût restée en arrière ? D'un autre côté, est-il permis de croire que les oreilles attiques, si fines, si délicates pour l'euphonie des mots, pour la cadence et l'harmonie du vers, du discours, eussent été grossières pour les concerts de voix et d'instruments ? Evidemment, cette opinion n'est pas soutenable, et nous renvoyons le lecteur qui désirerait s'éclairer sur cette

question, à l'ouvrage de Dutens, intitulé : *Origine des découvertes attribuées aux modernes.* Ils y verront que la plupart de ces magnifiques découvertes publiées à son de trompe avec accompagnement de brevet d'invention, sont renouvelées des Grecs, avec quelques modifications.

Nous terminerons ce chapitre en reproduisant les opinions de trois écrivains éminents sur la musique des anciens.

J. J. Rousseau s'exprime ainsi :

» Notre musique est peut-être plus savante, plus agréable que celle des Grecs ; mais la leur était plus expressive, plus énergique. La nôtre est plus conforme à la nature du chant, et celle des Grecs approchait plus de la déclamation ; ils ne cherchaient qu'à remuer l'âme, à agiter les passions, tandis que nous ne voulons plaire qu'à l'oreille. En un mot, l'abus que nous faisons de notre musique ne vient que de sa richesse, et sans les bornes où les Grecs tenaient la leur, elle n'aurait pas pro-

duit tous les effets merveilleux que l'on en raconte.

Montesquieu a dit : La musique faisait tant d'impression sur les Grecs que Platon ne craint pas d'avancer que l'on ne peut faire de changements dans la musique qui n'en soit un dans la constitution de l'Etat.

Mme de Genlis a donné son opinion en ces termes :

» Il est difficile de concilier les effets surprenants que produisait la musique des anciens avec leurs traités sur cet art, qui nous sont parvenus. Cependant beaucoup d'auteurs attestent qu'elle faisait des impressions que la nôtre n'a jamais pu causer. Après avoir beaucoup réfléchi sur cette difficulté, on croit avoir trouvé les raisons qui peuvent la résoudre.

« Il est certain que les Grecs ont possédé au suprême degré ce sentiment délicat qu'on appelle goût et qui, appliqué aux arts, consiste à n'apprécier que la fidèle imitation de la nature : une extrême simplicité caractérise ce sentiment, mais un excès de raffinement le

corrompt. Tous les chefs-d'œuvre qui nous restent des Grecs, portent ce caractére distinctif de sublime simplicité. Il est à présumer, par exemple, que certaines tragédies compliquées de notre théâtre, n'auraient point eu leur approbation ; nos airs de bravoure les auraient ennuyés ou leur auraient paru ridicules. Plus ils étaient imitateurs de la nature, moins ils devaient estimer le frivole mérite de la difficulté vaincue. Sans doute leur musique était moins savante que la nôtre ; mais elle était plus expressive et sa simplicité en rendait l'impression plus générale. Il ne faut qu'une âme sensible pour bien juger si l'imitation des passions, dont on est susceptible, est fidèle ; aujourd'hui pour bien saisir toutes nos finesses musicales musique, il faut savoir parfaitement la musique. Cela est si vrai que toute personne qui n'a nulle connaissance de cet art n'en est point ravie, ne l'écoute que par ton et en juge si mal, qu'elle ne serait pas en état de distinguer un accord faux d'une belle disonnance.

« On croit que la musique des anciens était moins travaillée, moins chargée, moins brillante et moins savante que la nôtre ; elle était puisée dans la nature et devenait intelligible pour tous. Une cause encore des effets surprenants de la musique des Grecs, c'est que chaque genre était consacré à un usage particulier, ou employé dans une occasion à laquelle tel mode était adapté ; alors l'imagination exaltée par la situation devait ajouter beaucoup à l'effet de la musique. Nous en avons la preuve par l'impression que font sur nous les marches guerrières des troupes. Certainement une fanfare que nous entendrions exécuter dans une chambre, avec beaucoup d'indifférence, nous causerait une très vive émotion si nous l'entendions jouer par des troupes au moment du départ pour le combat.

CHAPITRE X.

De la musique chez les Romains.

L'art musical, n'eut pas, chez les Romains, la même importance que chez les Grecs, et cela s'explique par la différence dans le caractère de ces deux grands peuples de l'antiquité. Le Grec était passionné pour les beaux arts; le Romain pour la guerre. L'un, guidé par l'amour et la poésie, ne voyait d'autre but que la perfection des arts; l'autre mettant sa gloire dans le maniement des armes, ne pensait qu'à la conquête du monde. A Athènes, la profession de musicien était honorable; celui qui n'aurait pas su la musique eût été regardé comme ignorant et fort négligé dans son éducation; de

plus, l'enseignement de la musique n'était permis qu'aux personnes libres. A Rome, c'était tout le contraire; hormis quelques rares exceptions, le patricien aurait cru déroger à son rang en apprenant et pratiquant la musique; aussi, cet art était-il généralement abandonné aux affranchis et aux esclaves.

Les Romains ne furent, dans les arts, que les imitateurs des Grecs. Les premiers musiciens qu'on entendit à Rome, venaient d'Etrurie ; leurs instruments étaient la trompette, la flûte et une lyre grossière. Denys d'Halycarnasse nous apprend que les Arcadiens apportèrent en Italie les lettres grecques et la musique instrumentale ; avant leur arrivée on ne connaissait que les pipeaux des bergers.

Le roi Numa fit danser et chanter en l'honneur des Dieux.—Servius Tullius ordonna une fête où figurèrent deux cents joueurs de trompettes. Dans la loi des douze tables, il est rapporté que le chef des funérailles disposait de dix joueurs de flûte. La conquête de la Sicile amena à Rome des joueurs de psaltérion,

instrument dont on se servit dans les festins et les fêtes. Au second livre des Lois, Cicéron dit que de tous les peuples, les Romains furent les plus tardifs dans les arts, celui de la guerre excepté, et qu'ils envoyaient leurs enfants s'instruire en Etrurie. Ce ne fut qu'après avoir asservi la Grèce et l'avoir réduite en province romaine, que la musique grecque s'introduisit dans Rome et y fit des progrès. —Manlius, pour rendre son triomphe plus magnifique, fit venir de Corynthe et d'Athènes une troupe nombreuse de musiciens. Sous le consulat d'Emilius, la musique parut avec éclat et l'on accorda des priviléges aux musiciens de tous pays qui se fixaient à Rome. En peu de temps le nombre des musiciens s'accrut considérablement et leur présence devint indispensable dans les fêtes publiques et privées.

A la première *naumachie*, donnée par Jules César, sur le lac Fucein, le nombre des musiciens, montés sur trente galères, s'élevait à dix mille. Auguste voulant renchérir sur son prédécesseur, donna au peuple romain une

immense fête où quinze mille musiciens se firent entendre. — Sous le règne de Tibère, un meurtre ayant été commis dans un théâtre, les musiciens et comédiens furent renvoyés de Rome, et la ville devint un séjour aussi triste qu'il avait été agréable. — Caligula rappela les musiciens exilés et les combla de bienfaits. Il parut dans une fête, costumé en Apollon, à la tête des divinités du Parnasse ; et fit jouer par un nombreux orchestre des morceaux spécialement composés pour chacune d'elles. Sous l'empereur Claude, les comédiens et musiciens reçurent des couronnes d'or. — Mais ce fut sous Néron que l'art de la musique obtint le plus d'encouragements et d'honneurs. Doué d'une belle voix et grand amateur de musique, cet empereur cultiva le chant avec passion et prit avec assiduité des leçons de cythare du musicien Diodorus, le premier joueur de lyre de son temps. Suétone et Martial rapportent que Néron prenait toutes les précautions imaginables pour embellir et conserver sa voix ; il se privait de fruits et de boissons acides, faisait

grand usage d'huile et d'œufs frais, se purgeait fréquemment, et portait sur la poitrine une plaque de plomb, d'après le conseil de son maître. Après s'être perfectionné dans l'art du chant et de la lyre, il se rendit à Naples, monta sur le théâtre pour y disputer le prix du chant, et remporta la victoire sur de nombreux concurrents. Des couronnes lui furent décernées pour la musique et la poésie. Dans les transports de sa joie, il fit graver ses vers en lettres d'or, et ordonna qu'on les portât au Capitole pour y être dédiés à Jupiter. De retour à Rome, Néron chanta plus que jamais, au grand plaisir du peuple, à qui il faisait distribuer de l'argent. Craignant néanmoins que sa folle passion de fréquenter les théâtres, non-seulement pour chanter, mais pour jouer le rôle de comédien, ne fît dire qu'il dégradait la pourpre impériale, il força quantité de graves sénateurs et de dames patriciennes de jouer avec lui la comédie. Jamais la musique ne fut plus en honneur, au dire de Martial, et il suffisait de savoir chanter ou jouer d'un instru-

ment, pour obtenir les bonnes grâces de l'empereur et faire fortune.

Bientôt Rome lui sembla une enceinte trop étroite pour ses succès ; il résolut donc d'aller en Grèce, et fit d'immenses préparatifs de départ. Il enrégimenta cinq mille musiciens, et les revêtit d'un riche uniforme ; il enrôla trois mille claqueurs et fit construire de magnifiques équipages. Néron s'embarqua avec tout ce monde et arriva à Olympie, où il entra en lice avec les plus fameux chanteurs-musiciens et poètes lyriques. Les huit mille claqueurs et musiciens qu'il avait à sa solde entouraient la barrière, battaient des mains et forçaient le public à prodiguer ses applaudissements au César. Quelques téméraires qui osèrent faire entendre des sifflets, furent étranglés sur place. Un célèbre chanteur d'Athènes qui, n'ayant pas voulu se laisser corrompre par l'or du César, osa se mesurer avec lui, fut assassiné pendant la nuit. Tandis qu'au contraire, l'or, les récompenses et le titre de citoyen romain

furent prodigués aux juges qui avaient proclamé Néron vainqueur.

Néron se présenta successivement avec sa suite nombreuse et magnifique aux jeux isthmiques, Néméens et Pythiques, les plus célèbres de la Grèce, dans lesquels il remporta les premiers prix. On raconte qu'il donna mille talents au musicien Isménias, et quinze cents au Cythariste Ménécrate qui, s'étant laissés vaincre par lui, et l'avaient proclamé leur maître.

Néron repartit pour l'Italie, emportant quatorze cents couronnes. Le sénat et le peuple romain vinrent à sa rencontre; les lieux qu'il parcourait étaient jonchés de fleurs, et les parfums brûlaient de tous côtés sur son passage. Il fit son entrée dans Rome sur un char, étincelant d'or et de pierreries, tiré par quatre chevaux blancs et entouré d'une troupe de musiciens qui portaient ses quatorze cents couronnes.

La passion de la musique n'abandonna jamais ce prince qui épuisa le trésor public en fêtes et en largesses; jusqu'au moment où,

fatigué de ses infamies, de ses atrocités, le peuple romain décréta sa mort. Néron, pour échapper au supplice de la fourche et du fouet, prononça, en se poignardant, ces dernières paroles : « Quel chanteur Rome perd aujourd'hui !...»

La musique perdit de son importance à dater de la mort de Néron ; depuis cette époque jusqu'à la décadence romaine, on ne vit plus dans la ville des Césars, que quelques rares musiciens de réputation qui venaient de Grèce ou de l'Ionie. Les guerres civiles et l'établissement du christianisme firent oublier peu à peu la musique et les autres arts qu'encourageait le paganisme.

Nous ne parlerons point de la musique des Hébreux, entièrement consacrée au culte, et qu'ils tenaient des Egyptiens. Il serait fastidieux, à l'époque de raison où nous sommes, de répéter les impossibilités dont l'histoire de ce peuple est semée. Tout ce que rapporte l'historien Josèphe, relativement à la musique de sa nation, est incroyable ou éloigné de la

vérité. Qui croirait, en effet, que les portes de Jéricho ont pu sortir de leurs gonds et tomber au son des trompettes? Que, dans le petit temple de Salomon, il y avait cent mille crochets pour suspendre cent mille harpes? Que deux cent mille musiciens exécutèrent un concert monstre dans les tribunes le jour de l'ouverture du temple? etc., etc., et mille autres exagérations sérieusement rapportées et qui n'ont même pas le mérite de cacher une allégorie, comme les fables *grecques*.

CHAPITRE XIV.

Des effets de la musique sur l'organisme humain.

Tout est harmonieux dans l'univers et tous les êtres se meuvent dans le grand cercle de l'harmonie générale. La consonnance plaît parce qu'elle annonce l'union, la vie ; la dissonnance déplaît parce qu'elle indique la disgrégation, la destruction. Le corps humain est un composé harmonieux d'organes ; chacun de ces organes a sa voix dans le concert organique ou vital, et c'est par une réciprocité d'ac-

tion que l'harmonie extérieure influe sur la nôtre.

Les impressions que produit la musique sont toujours en rapport avec la manière d'être de l'individu et l'état de ses organes; ses effets sont aussi en raison directe de la délicatesse de l'ouïe, des dispositions de l'âme, de l'habileté du musicien, du ton, du rhythme, etc. Ainsi, la musique guerrière anime le soldat, redouble sa valeur. — La musique grave dispose au recueillement, à l'adoration. — Le *presto* rend plus léger; — l'*allegro* égaie; l'*andante* apporte le calme et parfois la tristesse;— l'*amoroso* fait naître de vagues désirs, de tendres inquiétudes et nous berce au milieu de ces délicieuses rêveries d'amour qui inondent le cœur de leurs doux parfums.

Le rhythme est, comme on le voit, une partie essentielle, un moyen énergique de la phrase musicale; il exerce une influence très puissante sur nos mouvements vitaux; il règle, distribue et soutient nos forces.—Les matelots et les ouvriers qui soulèvent de lourds far-

deaux se servent du rhythme pour agir en mesure et conserver l'ensemble.—Dans les grands ateliers la plupart des ouvriers s'animent au travail par des chants rhythmés.—Les nègres des colonies sont soutenus dans leurs rudes travaux par une musique fortement rhythmée. Grétry se servait du rhythme pour modérer le pas d'un ami avec lequel il aimait à faire de longues promenades ; dès que celui-ci marchait trop vite, le célèbre compositeur fredonnait un *larghetto*, et le pas de l'ami se mesurait aussitôt sur ce mouvement.—Les notes entraînantes d'un orchestre de bal animent les femmes les plus frêles au point de les rendre infatigables à la danse. — Le soldat, harassé par une longue marche, retrouve la vigueur de ses jambes au bruit rhythmé des tambours. — L'homme des champs oublie ses fatigues, et l'Arabe poursuit sa marche pénible à travers le désert, soutenus par le rhythme de leurs chansons.

Les tons élévés, les sons aigus, le mouvement saccadé agacent les nerfs et prédisposent

à l'irritation, à la colère. Les bruits dissonnants de l'émeute populaire échauffent les esprits, allument les passions, et, au milieu de ces explosions de voix, de ces cris aigus qui s'entrechoquent, les ames les plus fermes peuvent à peine se soustraire à l'entraînement de la multitude. — Il y a des bruits formidables, atterrants, des sons déchirants dont la strideur fait hérisser les cheveux et glace le corps d'un frisson général. Mais, en revanche, il existe de modulations tendres et langoureuses, surtout dans les tons bémolisés, qui assoupissent les douleurs, ramènent le calme et attendrissent parfois les êtres les plus féroces.

L'explication physiologique de ces diverses influences de la musique peut se résumer ainsi : Les sons et les rhythmes exercent une action sensible sur la circulation sanguine qui se trouve hâtée en raison directe de l'acuité des sons et de la vitesse des rhythmes, ou retardée en raison directe de leur gravité et de leur lenteur. La cause de ces phénomènes se trouve dans l'ébranlement nerveux qui, du cerveau

se communique à la moëlle épinière, aux nerfs pneumo-gastrique et grand sympathique, triple source fournissant au cœur le fluide nerveux nécessaire à ses fonctions. Plus les notes sont fortes et le rhythme rapide, plus les battements du cœur sont précipités, et par conséquent la circulation rapide; au contraire, moins les notes ont de force et le rhythme de vivacité, moins les contractions du cœur sont rapprochées, et plus la circulation est lente. De telle sorte qu'un adagio très grave peut diminuer le nombre des battements du cœur, de même qu'un allégro très vif peut les multiplier.

On a observé qu'il existait une connexion, une sympathie entre les différents rhythmes et les tempéraments : les personnes bilieuses, mélancoliques, dont la circulation est lente, aiment les notes longtemps soutenues, les mouvements graves. — Les sujets sanguins et nerveux, dont la circulation est active, les pulsations larges se passionnent pour les airs vifs, légers, les mouvements rapides. — Les tempéraments lymphatiques, les organisations molles

ou langoureuses, préfèrent les mélodies moins bruyantes et les rhythmes plus tranquilles.

Parmi les faits innombrables et irrécusables que l'histoire ancienne et moderne a consignés dans ses annales, concernant la puissance de la musique sur l'organisation humaine, nous choisirons les plus remarquables, ceux qui ont eu le plus de retentissement.

En commençant par Orphée, tout le monde sait que ce poète musicien civilisa les peuplades barbares de la Grèce avec le secours de sa lyre.

Amphion excitait par ses chants et les accords de sa lyre les ouvriers qui bâtissaient les murs de Thèbes.

Lorsqu'on releva les murs de Messène, un nouvel Amphion opéra le même prodige; les ouvriers ne demandaient point de salaire et oubliaient leurs fatigues en l'écoutant.

Arion, sur le point d'être jeté à la mer par des matelots qui en voulaient à son argent, prit sa lyre et improvisa des chants si doux que les malfaiteurs attendris, lui accordèrent la vie et le déposèrent dans une île déserte.

Therpandre apaisa une sédition à Sparte avec le seul secours de ses chants et de sa lyre.

Tout le monde connaît les effets de la harpe de David sur le caractère emporté du roi Saül.

Plutarque rapporte que le musicien Antigénidas échauffa tellement l'esprit d'Alexandre-le-Grand en jouant le nôme du char, sur une flûte à deux tuyaux, que ce prince quitta subitement la table où il mangeait pour se jeter sur ses armes, et peu s'en fallut que les convives n'en fussent victimes.

Le fameux joueur de lyre Timothée, pouvait également exciter la colère d'Alexandre et l'apaiser en changeant de mode.

Boécius, dans son Art de la musique, nous apprend que Damon, poète musicien et homme d'Etat, apaisa, avec sa lyre, une dispute furieuse qui s'était élevée parmi les convives échauffés par le vin.

Le chanteur Phrynis sut attendrir le cœur de plusieurs soldats féroces qui allaient immoler leurs prisonniers.

Pythagore voyant un jeune homme égaré

par des transports de jalousie, et sur le point d'incendier la maison d'une maîtresse infidèle, ordonna à un joueur de flûte de jouer sur le mode hypo-phrygien ; aussitôt le jeune homme revient de son égarement et versa des larmes.

Empédocle n'ayant pu calmer par le raisonnement la fureur d'un homme qui voulait attenter à la vie de son ami, saisit sa lyre et en tira des sons si touchants que le meurtrier s'attendrit, pleura et devint un des disciples du philosophe musicien.

Athénée dit qu'au siège d'Argos par Démétrius Polyorcète, les soldats fatigués avaient renoncé à pousser une lourde machine de guerre contre les rempart de la citadelle. Démétrius fit venir le musicien Erodote qui sonna de la trompette avec tant de force que les soldats électrisés, sentirent redoubler leurs forces et poussèrent en quelques instants la machine contre le rempart.

Le peintre Théon tira profit de l'influence qu'exerçait la musique sur le peuple athénien. Un jour qu'il exposait un tableau, représentant

un soldat armé de toutes pièces, et fondant sur l'ennemi, il fit jouer derrière le rideau plusieurs trompettes ; lorsqu'il vit les spectateurs animés par cette musique guerrière, il découvrit son tableau. La foule battit des mains et le couvrit d'applaudissements.

La voix de la joueuse de lyre Glaucé avait un tel empire sur le cœur de ceux qui l'écoutaient, qu'elle obtenait d'eux tout ce qu'elle désirait.

Au milieu des joies tumultueuses d'un festin où assistaient plusieurs femmes, Pythagore arrêta brusquement les élans amoureux des jeunes convives, en ordonnant au joueur des lyre de substituer au mode phrygien un mode plus grave.

Platon, Aristote et Chrysippus s'accordent à reconnaître qu'il existait certains airs, chantés par les nourrices, qui possédaient les vertus d'arrêter les cris, les pleurs des enfants et de les endormir.

Jamblique et Porphyre reconnaissent également que plusieurs mélodies anciennes procu-

raient un doux sommeil et d'heureux songes. La philosophe et musicienne Léontium jouait de la cythare et chantait à ravir. La foule accourait dans les jardins d'Epicure pour l'entendre, et les comparait aux chants élyséens, embellis par les grâces et les talents d'une muse charmante.

Lamia excellait sur la flûte et sur la lyre. Démétrius s'enflamma pour elle du plus vif amour et fit mille folies pour lui plaire. Les Athéniens bâtirent un temple à Vénus-Lamia; les Thébains les imitèrent et les Scycioniens lui élevèrent un arc de triomphe.

Le sanguinaire Amurat IV, ayant pris Bagdad, ordonna le massacre de trente mille prisonniers; cet ordre barbare s'exécutait, lorsqu'un joueur de psaltérion vint se jeter aux pied du sultan : O mon souverain maître ! s'écria-t-il, permets-moi, avant de mourir, de te chanter la prise de Bagdad et le triomphe du vainqueur. Amurat lui accorda sa demande ; son cœur féroce ne put rester insensible aux chants mélodieux du vaincu, et bientôt des

larmes d'attendrissement humectèrent ses paupières. Alors, non-seulement il accorda la vie à tous ceux qui n'avaient pas encore été passés au fil de l'épée, mais il ordonna qu'on leur rendît la liberté.

Eric, roi de Danemark, frappait à grands coups d'épée tous ceux qui se trouvaient autour de lui, lorsqu'il entendait certains airs.

Sous le règne d'Henri III, un musicien nommé Claudien, qui jouait d'une espèce de viole aux noces du duc de Joyeuse, excita un si grand trouble dans l'esprit de ce seigneur, qu'il osa porter la main sur ses armes en présence du roi.

La voix de Nantilde enflamma si promptement le cœur du roi Dagobert, qu'il divorça pour l'épouser.

Cherebert divorça également avec Ingoberge, son épouse, pour se marier avec Méroflède qui l'avait vaincu par le charme de sa voix.

M. de la Borde raconte, dans ses mémoires, le fait suivant : « Farabi, musicien arabe, se présente à la cour de Sahib ; il tire de sa poche

un instrument à cordes, et chante en s'accompagnant. Au mouvement léger de sa musique, tout le monde se met à rire et à danser. Farabi change de ton, aussitôt la tristesse se répand sur tous les visages et l'attendrissement dans tous les cœurs. Le musicien change encore une fois de ton et de rhythme; à sa mélodie lente et somnifère, les auditeurs sentent leurs paupières s'appesantir; ils baillent, ferment les yeux et s'endorment d'un doux sommeil. »

De nos jours, on a vu dans les sombres forêts de l'Amérique du sud, des hordes sauvages suspendre un combat acharné, en entendant la voix d'un Espagnol qui s'accompagnait de la guitare. Vaincus par les charmes de l'harmonie, ces sauvages oublièrent leur haine, leur soif de vengeance et se donnèrent la main.

Mais, de tous les grands effets musicaux, les plus remarquables sont, sans contre dit, ceux que produit la musique dramatique, parce qu'elle développe, agrandit la pensée du poète, et qu'elle s'adresse à la fois aux sens et à l'esprit. Les sons, les accords des voix humaines

et de l'orchestre, ingénieusement combinés, ébranlent nos fibres les plus profondes, et les êtres les plus indifférents ne sauraient y résister. Ce que la poésie raconte, la musique le personnifie ; ce que la première ébauche, la seconde le complète. Ainsi la description poétique d'un naufrage, d'un combat, nous émeut, nous agite ; mais si la musique vient au secours de la poésie et emploie la puissance imitative, alors nous frissonnons, notre cœur suspend ou précipite ses battements, car il nous semble entendre l'ouragan mugir, les armes se froisser, le bruit effrayant des vagues, les craquements du navire, les cris de désespoir des naufragés......

Les anciens avaient parfaitement saisi la puissante alliance de la poésie à la musique, et ils les faisaient toujours marcher ensemble. J.-J.-Rousseau, dont l'opinion est d'un grand poids dans cette matière, avoue aussi, que, par ses inflexions vives, accentuées, la musique donne plus de vigueur à la narration, développe dans le cœur de l'homme les sentiments et les

passions, peint tous les tableaux et soumet la nature entière à ses savantes imitations.

L'homme n'est point le seul être vivant qui soit sensible à la musique, une foule d'animaux et d'insectes en sont affectés plus ou moins vivement. — L'Éléphant, nouvellement tombé au pouvoir de l'homme, écoute avec délices les sons mélodieux des instruments, et se laisse docilement conduire en esclavage. — Les Dauphins suivent le navire où l'on fait de la musique et témoignent de leurs plaisir par des bonds et des sifflements. — Le cheval s'anime, hennit au bruit des fanfares. — Le chameau prête une oreille attentive à la chanson mélancolique de l'arabe nomade. — Le mulet se réjouit au son argentin des clochettes. — Le *Bucoliasme* ou chanson du bouvier ranime le bœuf fatigué. — Oubliant les dangers qui le menacent, le cerf s'émeut aux sons lointains du cor de chasse et devient victime de la meute acharnée qui le poursuit. — Le lézard, le serpent, l'araignée et autres insectes sortent de leurs trous, attirés par les sons de la flûte, etc...

Voyez notre *histoire du magnétisme*, où sont relatés les effets prodigieux de la voix et des sons sur l'homme et les animaux (1).

(1) *Histoire anecdotique et physiologique du Magnétisme animal*, 5e édit. Chez Moquet, libraire.

CHAPITRE XV.

Musique appliquée à la médecine.

De son heureuse influence sur certaines maladies.

Chaque passion, chaque maladie a son ton, son mode, sa gamme, ses inflexions, son rhythme et sa mesure. C'est pourquoi les sons musicaux ont le pouvoir de réveiller les passions, et les affections, de les modérer ou de les exciter, de calmer les maladies ou d'accroître leur intensité. On peut comparer l'homme à un instrument à cordes : ses fibres

se tendent ou se détendent, selon les influences atmosphériques et les impressions cérébrales. La fibre humaine frémit à l'émission de telle ou telle note, selon que celle-ci lui est sympathique; son état peut pécher par excès ou par défaut, c'est-à-dire qu'elle peut être trop tendue ou trop relâchée. Or, il est incontestable que la musique est un puissant correctif à ces deux états; mais pour cela, il faut que le son musical commence par l'unisson de l'état organique, et que s'en éloignant peu à peu, il agisse ensuite tout-à-fait en sens inverse. Ainsi, dans l'état de relâchement, de langueur, d'atonie, les airs tendres d'abord, puis gais, vifs, stimulants, les rhythmes précipités, activeront les mouvements du cœur; le sang jaillira avec plus de force, la circulation générale se fera avec plus d'énergie, et le corps retrouvera sa vigueur. Dans l'état de tension de la fibre, les modulations langoureuses, le rhythme marchant avec lenteur, produiront d'excellents effets. Du reste, l'expérience a constaté que la musique bruyante calmait les flatuosités, les hypocon-

dries, et que les mélodies langoureuses apportaient du soulagement aux douleurs nerveuses.

Les médecins de l'antiquité se servaient fréquemment et avec succès de la musique contre certaines maladies nerveuses ; les médecins modernes devraient, ce nous semble, y avoir plus souvent recours, surtout dans les cas où les autres moyens thérapeutiques ont échoué.

Boécius disait : la santé est si musicale, que la maladie n'est rien autre chose qu'une dissonnance, et cette dissonnance peut être corrigée par la musique. — Hippocrate guérissait l'insommie avec les sons du pentacorde. Arion et Therpandre guérirent par leurs chants un grand nombre d'Ioniens et de Lesbiens, attaqués de maladies nerveuses.

— La lyre de Chiron et la flûte d'Isménias calmaient les douleurs sciatiques. — Apollonius Dyscolus raconte que, de son temps, les Thébains se servaient communément d'instruments de musique pour remédier à beaucoup de maladies. — Démocrite et Asclépiade prô-

nent la musique comme spécifique dans certaines frénésies. — Théophraste se porte comme témoin oculaire des bons effets de la musique dans plusieurs maladies nerveuses. — Aristote et Gallien recommandent la musique vocale et instrumentale contre les affections de l'âme et les désordres de l'intelligence. — Aulugèle, Athénée, Capella, Cardan, Viérius et beaucoup d'autres, citent de nombreuses observations de maladies rebelles qui ont été guéries par la musique.

Le pouvoir de la musique sur l'homme est si grand, dit Macrobe, qu'on fait jouer aux instruments militaires des airs propres à échauffer le courage, lorsqu'il faut charger, et des airs d'un genre opposé, lorsqu'il faut battre en retraite. Les symphonies nous agitent, nous rendent gais ou inquiets, et peuvent nous endormir. Il y a aussi des chants qui calment certaines maladies de l'esprit. En effet, comme il arrive quelquefois que les maladies du corps sont causées par les agitations de l'esprit, il n'est pas surprenant que la musique,

en soulageant les maux de l'esprit, ait soulagé et même guéri plusieurs maladies corporelles.

Les philosophes et médecins de toutes les époques et de tous les pays, s'accordent à reconnaître la puissante influence de la musique sur notre système nerveux. Il suffit de trouver la mélodie ou l'harmonie, l'intrument ou la voix qui sympathise avec l'organisation de tel ou tel individu, pour guérir ou calmer les affections entretenues par un état nerveux anormal. La collection des thèses académiques des diverses facultés de médecine, françaises et étrangères, contiennent des observations fort remarquables sur ce sujet ; nous nous bornerons à quelques citations.

Méïbomius rapporte qu'une femme, tombée dans un sommeil léthargique, depuis six jours, et sur le point d'être clouée dans un cercueil, fut tout-à-coup réveillée et rendue à la vie par une musique de noces qui passait sous ses fenêtres.

Philippe V, Roi d'Espagne, était frappé d'une aliénation mentale que rien n'avait pu gué-

rir ; la Reine, qui savait combien son époux était sensible à la musique, fit venir le célèbre chanteur Farinelli, afin d'essayer si la voix de ce virtuose n'apporterait pas quelqu'amélioration à la triste maladie du Roi. Un concert fut donné dans l'appartement voisin de celui qu'habitait le prince ; Farinelli s'y surpassa. Au premier morceau Philippe éprouva une délicieuse surprise qui se changea en vive émotion ; le second morceau acheva de le transporter. Alors, il demanda qu'on lui présentât le nouvel Orphée, pour le complimenter. On fit venir le chanteur ; le roi, après lui avoir prodigué des éloges, promit d'accorder tout ce qu'il lui demanderait. Farinelli à qui la leçon avait été faite, se jeta aux pieds de Philippe V, en le suppliant de permettre qu'on lui fît la barbe et qu'on l'habillât, afin que sa majesté pût présider son conseil. La demande fut accordée. A dater de ce jour, la santé du Roi s'améliora, et peu à peu, la raison lui revint, en continuant toutefois d'écouter la voix ravissante du virtuose italien.

Si l'on récusait le témoignage des hommes illustres que nous avons cité, il faudrait aussi nier l'autorité des observateurs modernes, les Boerrhaave, Diemerbroeck, Zimmerman, Baglivi, Bartholin, Bonnet, Dessault, etc., etc., qui ont attribué à la musique d'étranges guérisons. — Le savant Dodart, de l'Institut, fut débarrassé d'une fièvre opiniâtre par une sérénade vocale et instrumentale. — Désessart sauva un jeune homme de vingt-deux ans atteint d'une fièvre putride, en ordonnant un trio de violon, alto et basse. — Le docteur Bourdois se servit d'une harpe pour retirer une jeune dame d'un sommeil léthargique qui durait depuis cinq jours. — Le chirurgien-major Therrin dissipa au moyen d'airs variés sur la flute, un tétanos traumatique, dont la violence devait infailliblement emporter le malade. — Le professeur Pinel a fait l'apologie de la musique, dans les affections nerveuses. — Alibert, Rostan, Double, Récamier et autres illustrations médicales, affirment que la musique est un excellent moyen thérapeutique, beaucoup trop

négligé par les praticiens modernes. Nous renvoyons les lecteurs qui désireraient lire des observations curieuses sur les effets de la musique, aux ouvrages de Capella, Cardan, de Méïbomius et de Gaspard Bartholin.

CHAPITRE XIV.

Marche progressive de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours.

Si le chant et la parole ont commencé en même temps et marché de pair, ainsi que le pensent un grand nombre de philosophes, l'origine de la musique remonte naturellement au berceau de l'humanité. Un art aussi ancien, un art aussi généralement cultivé que le fut celui de la musique, aurait dû faire de rapides progrès et se perfectionner promptement ; cependant il resta longtemps imparfait et sans

principes. Ce fut le génie mathématique de Pythagore qui posa les premières bases de l'art musical. Ce grand homme détermina d'une manière précise les proportions des sons entre eux, au moyen du monocorde dont nous avons donné le dessin à la page 59 de cet ouvrage.

La corde étant considérée comme unité, Pythagore démontra que ses divisions symétriques donnent des intervalles successifs parfaits. Ainsi, la corde divisée en deux parties égales, produit l'accord le plus consonnant, c'est-à-dire l'*octave*. Les deux tiers de la corde donnent la *quinte*, et ses trois-quarts la *quarte*. Le système de Pythagore ne comprenait pas seulement les rapports d'octave, de quinte et de quarte, ainsi que plusieurs écrivains l'ont prétendu, il embrassait encore les deux semitons intermédiaires, et ce qui le prouve, c'est la lyre à sept cordes qu'il inventa et substitua au *tétracorde* ou lyre ancienne, composée de quatre cordes seulement. La lyre pythagoricienne à laquelle Simonide ajouta une huitième corde, rendait parfaitement tous les intervalles de

notre gamme diatonique. Mais il faut dire que, sans cesse préoccupé de la puissance des nombres, Pythagore poussa trop loin l'exactitude et eut le tort de renfermer la musique dans les bornes étroites d'une démonstration mathématique.

Deux cents ans après Pythagore, un disciple d'Aristote, nommé Aristoxène, aidé du musicien Didyme, attaqua vivement la théorie Pythagorienne et lui substitua la sienne, qu'il désigna sous le nom de *Tempérament*. La théorie d'Aristoxène établissait l'oreille juge souveraine des consonnances et des dissonnances, ainsi que des intervalles et de leurs rapports. Dès lors, l'inflexible régularité mathématique fut abandonnée et la verve des musiciens put prendre son essor.

Vers cette époque, Olympe le phrygien, doué du génie musical, vint se fixer à Athènes, où il inventa une lyre graduée, qui rendait parfaitement les tons, demi-tons et quart de tons. Cette invention fut acceptée avec enthousiasme. Olympe se joignit à Aristoxène pour

propager le jugement de l'oreille, qui fut en peu de temps accepté par la Grèce entière. Mais une déplorable licence ne tarda point à s'introduire dans l'art. La musique, jusqu'alors soumise à la poésie, voulut en secouer le joug ; les musiciens n'aspiraient qu'à se signaler par des découvertes et à s'attirer des admirateurs. Aux jeux pythiques, la lyre et la flûte qui, depuis Orphée et Marsyas, n'avaient servi qu'à accompagner la voix, se firent entendre seules ; plus on multipliait les innovations et plus on s'écartait de la nature. Enfin les poètes inventèrent le dithyrambe et tourmentèrent à la fois la langue, la mélodie et le rhythme pour les plier à leur enthousiasme. La passion générale pour la poésie dithyrambique et la musique instrumentale furent une des principales causes de la décadence de l'art vocale. On confondit bientôt les propriétés des genres, des modes, des voix et des instruments. Les chants autrefois assignés aux diverses espèces de pensées, furent appliqués sans choix ; on vit naître des accords inconnus, des modu-

lations inusitées des inflexions de voix, qui n'avaient de remarquable que la difficulté vaincue. La loi fondamentale du mode et du rhythme fut ouvertement violée, et la même syllabe put être longue ou brève, au choix du compositeur. Navré de ces changements aussi bizarres que rapides, Anaxilas disait dans une de ses comédies : *La musique, de même que la Lybie, enfante chaque année quelque nouveau monstre.*

Encouragé par ces innovations, chaque musicien s'efforce d'arracher quelque nouveau son à son instrument ; l'un veut insérer dans une mélodie, une suite de quarts de ton ; l'autre tient l'oreille collée à sa lyre, afin de surprendre au passage une nuance de son qu'il regarde comme le plus petit intervalle commensurable. On se partage sur la nature du son, sur les accords possibles, sur les formes introduites dans le chant, sur les talents et les ouvrages des chefs d'école. Epigonus, Melanippide, Erastoclès, Cynésias, Phrynis, Agénor et Sapho de Mythilène, Pythagore de Zante, An-

tigénidas, Dorion, Timothée, etc., avaient des disciples qui en venaient tous les jours aux mains pour prouver l'excellence de leurs systèmes, mais qui étaient d'un accord unanime contre l'ancienne musique qu'ils traitaient de surannée. Dans les théâtres, les concerts et luttes musicales, la multitude ignorante applaudissait à ces innovations, parce qu'elle préfère l'hyperbole au naturel, parce qu'il lui faut de vives émotions, de violentes secousses, et plus la musique est hardie, fougueuse, étrange, plus elle excite ses transports. Les philosophes, ainsi que nous l'apprennent Aristote, Platon et Télésias, eurent beau s'élever contre la musique nouvelle qui tendait à ébranler les institutions de l'Etat; on ne les écouta point, et les musiciens continuèrent à parler aux sens et point à l'esprit. On pouvait croire que leur unique but était d'énerver de plus en plus une nation qui penchait vers sa ruine. Aussi quelle immense différence de la musique chez les Grecs vainqueurs à Marathon, à celle des Grecs, après la défaite de Chéronée.

De cette époque à celle où la Grèce fut réduite en province romaine, la Mélopée ancienne alla toujours en se transformant. La musique instrumentale gagna aux innovations, mais la vocale, étouffée sous les ornements et les difficultés, perdit de son expression, de sa vigueur. Déjà du temps d'Anaxilas, les airs chantés ne produisaient plus les mêmes effets et les compositions d'Olympe faisaient le désespoir des mélopistes. De telle sorte que lorsque l'art musical passa d'Athènes à Rome, il se trouvait avoir subi de nombreuses transformations. Nous avons déjà rapporté dans l'article où il est parlé de la musique chez les Romains, qu'en acceptant des Grecs, ses dieux et sa civilisation, Rome reçut aussi d'eux les sciences et les arts.

Au temps de la décadence romaine l'ancienne musique éprouva de profondes altérations ; la religion nouvelle qui s'établissait sur les ruines de l'ancienne portait incessamment des coups mortels aux arts qu'avait apothéosés le paganisme, et lorsque le corps sacerdotal chrétien

eût acquis assez de puissance, il effaça jusqu'aux derniers vestiges qui pouvaient rappeler l'ancien culte. Alors, la musique des Therpandre, des Timothée, des Olympe, fut violemment dépouillée de ses rhythmes, de ses modes, de son expression, et perdit pour jamais son caractère antique; alors la musique ne fut qu'une succession de sons lents, graves, monotones, les seuls que permit l'austérité du nouveau culte. Ce fut Ambroise, évêque de Milan, qui porta le dernier coup à la musique grecque. Un auteur du xve siècle a écrit, et les écrivains modernes ont répété d'après lui, que le peu de musique s'était conservé dans les églises, et que l'on devait à saint Ambroise de savoir ce que les anciens entendaient par modes. Il est facile de comprendre la complète inexactitude de cette assertion, si l'on réfléchit à la guerre à outrance que firent les chefs de l'église à tout ce qui venait du paganisme. La vérité est que saint Ambroise étant parvenu à l'archevêché de Milan, choisit parmi les modes grecs, déjà méconnaissables par les changements qu'ils

avaient subis, les quatre modes plus graves; il supprima les notes aiguës, les gammes chromatiques et enharmonique, abolit le rhythme et l'expression, de telle sorte que la mélopée sacrée, enfermée dans ce cercle étroit, ne put produire que des psalmodies, des chants aussi froids que tristes, et d'une monotonie somnifère. Or, il serait plus exact de dire que, bien loin de nous avoir transmis quelques notions sur la musique des Grecs, l'archevêque de Milan fut le dernier obstacle qui s'opposa à la transmission de ces notions, par voie de tradition. On rapporte que plusieurs chantres de la métropole de Milan, dont les oreilles ne pouvaient s'habituer à la dolente monotonie du chant ambrosien, essayèrent d'ajouter quelques légers ornements, d'intercaler quelques demi-tons; mais l'archevêque descendant de sa chaire, alla au lutrin, et châtia de sa main les profanateurs.

Pendant plus de deux siècles l'art musical fut étouffé. Sous le pontificat de Benoît Ier et de Pélage, quelques musiciens de génie voulurent

faire sortir la musique du cercle étroit dans lequel on la tenait emprisonnée ; mais Grégoire dit le Grand, devenu pape, fulmina contre ces innovations, et abolit complétement le rhythme et l'expression qu'on avait tenté de faire reparaître. Ce pape, afin de préserver le chant sacré des innovations ultérieures, ajouta quatre nouveaux tons aux quatre qui existaient ; il donna le nom d'*authentiques* aux quatre tons de saint Amboise et aux siens, le nom de *plagaux*.

Malgré les défenses et la compression sacerdotale, quelques musiciens, appartenant même à des ordres religieux, composaient en secret des chants plus appropriés aux besoins de l'oreille et du cœur ; cinquante ans plus tard la musique sacrée se vit obligée de se plier à ces exigences, et sous le pape Vitalien on essaya de chanter à Rome quelques antiphonaires en partie.

Au temps de Charlemagne, il se forma en France des sociétés de poètes musiciens qu'on nomma *trouvères* ou *romanciers*. Les poètes composaient et chantaient des romans rimés,

— Les *chantères* ou *ménestrels* composaient et chantaient des ballades, romances, etc. — Les *ménestriers* étaient les joueurs d'instruments. Ces musiciens poètes pérégrinaient, hantaient les cours et châteaux, jouant et chantant aux fêtes, dans les repas et autres réjouissances. En Italie, en Espagne, le nombre des musiciens et des chanteurs s'augmentait incessamment ; les cantilènes ou chansons tendres faisaient les délices de la jeunesse et annonçaient que le goût pour la musique se répandait en Europe. L'anecdote suivante prouve que ce goût faisait des progrès en France : « Le roi Louis IV étant entré dans la cathédrale de Tours avec ses courtisans, aperçut Fouques II, comte d'Anjou, chantant au lutrin au milieu des chanoines. Le roi ne put s'empêcher de rire, et les courtisans n'eurent rien de plus empressé que de l'imiter et de se moquer du comte. Fouques II, piqué jusqu'au vif, adressa le lendemain au roi, une lettre ainsi conçue : *Sire, sachez qu'un roi sans musique est un âne couronné.*

Le onzième siècle vit paraître Gui d'Arezzo, qui s'occupa du perfectionnement de la notation musicale, proposé déjà depuis longtemps par Hucbald, poète, philosophe et musicien. Gui d'Arezzo substitua aux lettres C, D, E, F, G, A, B, qui représentaient la gamme, les syllabes *ut-re-mi-fa-sol-la*, tirées d'une strophe de l'hymne à saint Jean :

UT queant laxis
REsonare fibris
MIra gestorum
FAmuli tuorum
SOLve pellati
LAbii reatum.

Mais il ne donna point de nom à la septième note, qui continue à être représentée par la lettre *b*. Le nom de *si* fut ajouté, cinq siècles plus tard, par un musicien flamand, et compléta la série de l'échelle. Gui rendit plus facile la lecture de la musique, et simplifia la manière de l'écrire, en se servant de points qu'il plaça dans l'intérieur des lignes. Il est un des premiers écrivains qui aient parlé du

contre-point déjà connu dans les églises d'Orient, où l'orgue accompagnait les voix.

A Gui d'Arezzo succéda Francon, qui rendit au chant le rhythme et l'expression ; on a de cet auteur un *Traité du déchant*, ou contre point, où il donne la théorie des concordances et des discordances. Du 12e au 14e siècle, l'art musical marcha lentement ; les changements et progrès qui eurent lieu, furent relatés dans les ouvrages de Marchetto, dédiés au roi de Naples, en l'année 1274.

Vers le milieu du quatorzième siècle, Jean de Muris, docteur en Sorbonne, s'affranchissant des préjugés qui retardaient les progrès de cet art, composa un traité d'harmonie, où l'unisson, l'octave et la quinte sont classés parmi les consonnances imparfaites. C'est Jean de Muris qui établit, pour la première fois, ces règles observées aujourd'hui encore, en vertu desquelles, les consonnances parfaites, soit l'octave et la quinte, ne peuvent se succéder par mouvement semblable.

Après Jean de Muris, vinrent Jean Tinc-

tor, maître de chapelle du roi de Naples, et Franchino Gafforio, dont les traités de musique fixèrent désormais les valeurs et les principes du contre point. De 1480 à 1600, plus de deux cents maîtres fleurirent en Europe, et hâtèrent les progrès de l'art musical. Parmi ces maîtres se place, au premier rang, Palestrina, grand harmoniste et fécond mélodiste, qui ouvrit à l'art une ère nouvelle, et devint chef de l'église italienne. Pendant que Palestrina, nommé maître de chapelle de St-Pierre de Rome, s'adonnait à la musique sacrée, quelques timides essais de musique dramatique furent tentés ; mais comme la puissance sacerdotale dominait les arts, aussi bien que les consciences, ces essais ne purent s'offrir que sous la forme religieuse ; or, le nom d'*Oratorios* fut donné à ces premiers petits drames mis en musique, parce qu'ils furent exécutés dans l'église de l'oratoire de Rome.

Sous le règne de François Ier, surnommé à juste titre le restaurateur des arts, le goût

pour la musique se généralisa en France. Ce prince courtois et généreux avait réuni dans son palais une troupe de musiciens choisis, pour y donner des concerts et y attirer les dames. — Catherine de Médicis, femme de Henri II, contribua beaucoup au progrès de la musique en France. Cette reine fit venir de Florence une troupe d'habiles musiciens, qui modifièrent la musique vocale et instrumentale de cette époque. N'oublions pas de relater que vers 1567, Jean-Antoine de Baïf, poète et musicien, ouvrit à Paris, dans sa maison, une académie de musique, où les musiciens de tous les pays étaient bien reçus. La cour se rendit à ses concerts, et le roi Charles IX lui en exprima toute sa reconnaissance. Antoine de Baïf composa, en collaboration du poète Ronsard, la première comédie, avec intermède de musique et de divertissements, qui fut jouée à Paris, dans l'hôtel de Cluny, où les comédiens français firent leur premier établissement.

Sous Henri III, le fameux Balthazarini, sur-

nommé Beaujoyeux, vint en France avec une troupe de musiciens, dont il était le chef. Nommé par le roi, maître des concerts de la cour, cet artiste, doué d'une riche imagination, contribua beaucoup par ses ballets, fêtes et divertissements, à propager le goût de la musique.

Vers la fin du seizième siècle, Claude Monteverde, natif de Crémone, artiste des plus remarquables par son génie musical, introduisit, sans préparation, les dissonnances doubles et triples des prolongations. Ce fut une innovation hardie ; car, jusqu'alors la dissonnance n'avait osé paraître qu'à titre d'anticipation. Monteverde créa l'harmonie de la dominante ; il employa la septième et la neuvième, sans préparation ; il rangea dans les consonnances la quinte mineure, réputée dissonnante ; enfin il fit reconnaître dans le mode trois harmonies essentielles, celle de la tonique, celle de la dominante et celle de la sous-dominante qui composent l'harmonie tonale. — Viadana de Lodi, contemporain de Monteverde, imagina de don-

ner à la base instrumentale une mélodie différente de la basse vocale. Toutes ces innovations ouvraient un vaste champ à l'art musical, que devaient perfectionner, plus tard, d'habiles compositeurs.

Les intéressants détails qu'exige cette question, ne sauraient trouver place ici ; nous renvoyons à l'excellent mémoire de M. Aswedo, couronné par l'Institut historique, où l'on trouve exposé, d'une manière claire et précise, l'ordre de succession d'après lequel les divers éléments qui constituent la musique moderne, ont été introduits dans la composition. Le monde musical attend, avec impatience, un intéressant ouvrage de cet auteur, où l'histoire et la philosophie de la musique sont traitées d'une manière tout-à-fait nouvelle.

Nous dirons, en passant, que Louis XIII fut amateur de musique et protégea les musiciens ; charmé par le talent d'un violoniste, nommé Dumanoir, ce prince lui expédia des lettres patentes par lesquelles il le déclarait roi des violons, et l'autorisait à donner des

lettres de maîtrise, moyennant dix livres, dans tout le royaume de France.

Après les Jean de Muris, les Palestrina, les Monteverde, et autres grands artistes, dont le génie créateur fonda le système de l'harmonie, arrivèrent les théoriciens Atusi, Zarlin, Zacconi, Berardi, etc., qui rédigèrent les lois, les découvertes faites par leurs devanciers.

Le dix-septième siècle compte une foule d'illustrations musicales. Parmi les maîtres qui contribuèrent le plus à pousser leur art dans la voix du progrès, on cite Luca Marienzo, Mazzocchi, Bernini, Stradella, Mazzei, Pergolèse, Balducci, Paësiello, Jomini, Strellati, de Tottis, Bassani, Carissimi, Lully, Campra, Destouches, Monteclair, etc., etc. ! C'est à partir de l'arrivée de Lully à Paris que la musique française prit le rapide essor, qui devait plus tard la faire distinguer de celles des autres nations. Protégé par Louis XIV et Colbert, le Mécène des beaux-arts, Lully fut nommé surintendant de la musique du château. Il

se distingua d'abord par ses fugues, trios, symphonies, etc. ; puis, il aborda avec succès la musique dramatique. On peut même dire qu'il fut le créateur de cette musique, en France ; car ceux qui, avant lui, s'étaient essayés dans ce genre, n'avaient point réussi. Lully composa un grand nombre d'opéras dont Quinault lui fournit les poèmes ; il fit, en outre, la musique de vingt ballets, les intermèdes de quelques comédies, et composa plusieurs mottets à grands chœurs.

Le dix-huitième siècle fut en Europe la grande époque du progrès ; une foule de savants et d'hommes de génie portèrent une vive lumière dans les sciences et les arts. Ce fut aussi l'époque la plus féconde en grands compositeurs et habiles musiciens.

La musique vocale et surtout l'instrumentale s'enrichit des importantes découvertes de la science, et arriva à un degré de perfection que n'avait pu atteindre la musique des anciens. La France, l'Italie, l'Allemagne produisirent des célébrités musicales, dont les noms

appartiennentdésormais à l'histoire. Ces nations rivalisèrent de talents et de verve, dans les divers genres de musique, tout en conservant leur caractère original. Le nombre des grands compositeurs qu'elles fournirent, est trop considérable, et le cadre de cet ouvrage trop restreint, pour que nous puissions donner un éloge à chacun d'eux ; nous nous bornerons à citer les plus saillants. Tandis que l'Italie admirait les Tartini, Léo, Durante, Salieri, Anfossi, Jomelli, Sacchini, Scarlati, Cimarosa, Boccherini, Piccini, Spontini, etc. ; la France se glorifiait des Rameau, Vogel, Monsigny, Philidor Grétry ; et l'Allemagne s'enorgueillissait à juste titre, des Gluck, Hasse, Naumann, Kramer, Handel, Grann, Rack, Haynd, Mozart, le roi de l'harmonie, Beethoven, celui de la symphonie, etc., etc.

Enrichie de toutes les découvertes de la science et des précieux travaux des maîtres que nous venons de citer, la musique du dix-neuvième siècle est devenue, elle-même, une science exacte, dont les règles sont désormais

invariablement établies. Les ouvrages de Tartini, Rameau, Rousseau, d'Alembert, Catel, Castil-Blaze, Cheron, Fétis, Chevé, Lichthenthal, etc., ont exposé la physique des sons et la théorie mathématique de l'harmonie. Au premier rang de cette phalange de grands compositeurs et de musiciens habiles, qui honorent notre siècle, on cite Rossini, Méhul, Cherubini, Fétis, Caraffa, Berton, Lesueur-Auber, Bellini, Meyerbeer, Donizetti, Dalayrac, Boïeldieu, Hérold, Halévy, Adam, Grisar, Ambroise Thomas, Limnander, Labarre, Romagnési, Panseron, Mme Duchange, Mlle Pujet et beaucoup d'autres que le peu d'espace ne nous permet point de nommer; et parmi les musiciens contemporains, qui ont porté l'art de jouer des instruments à un haut degré de perfection, on cite, pour le violon, Paganini, Baillot, Lafont, de Bériot qui joint au talent de compositeur celui de professeur, de Bériot qui a formé Vieuxtemps, le premier violoniste, peut-être, de notre époque. Viennent ensuite Alard, Sivori, Dancla frères, Ar-

tôt, Hauman, David, Herman, Ole-Bull, Ernst, Mazar, etc. ; nous n'oublierons pas le petit Julien, jeune enfant de grandes espérances. — Sur le piano, une foule d'éminents artistes exercent leur verve et nous étonnent par leur prodigieuse dextérité ; au nombre des pianistes les plus renommés, on compte MM. Listz, Thalberg, Ravina, Prudent, Lacombe, Doria, Müller, Ascher, Goltschelk, Sculhof, Doller, Rosenhaen, Hallé, Heller ; Mmes Pleyel, Fareinck, Martin, Demalville, Guené, etc. — La flûte a aussi ses illustrations dans Tullou, Drouet, Berbiguier, Dorus ; le hautbois dans Vogh et Verroust ; la harpe dans Godefroi ; le Violoncelle dans Offenbach ; enfin tous les instruments ont leur dignes interprètes, et l'on peut dire que la France est de toutes les nations celle qui possède le plus grand nombre d'habiles instrumentistes.

Le cadre étroit, dans lequel est enfermé cet ouvrage, ne nous ayant point permis d'aborder une foule de questions accessoires, nous ne saurions mieux faire que de renvoyer le lecteur

au *Dictionnaire de Musique* de MM. Escudier frères; il trouvera dans ce volume non seulement toute la terminologie de l'art musical, accompagnée de définitions exactes, mais encore tout ce qui est relatif à l'origine et aux progrès de cet art chez les différents peuples de la terre, tant anciens que modernes. Ce dictionnaire est le livre indispensable de la bibliothéque du musicien.

CHAPITRE XVII.

EPILOGUE.

On reconnait en musique, trois parties distinctes : la mélodie, le rhythme et l'harmonie.

La *mélodie* est une succession de sons disposés selon les lois du rhythme et de la tonalité, c'est-à-dire dont la durée et les intervalles sont assujettis à des proportions variables.

Le *rhythme* est la combinaison symétrique de la durée plus ou moins longue des sons.

L'*harmonie* est une suite d'accords de notes entre elles, ou bien la coexistence de plusieurs mélodies s'accordant ensemble. Entre la mélodie et l'harmonie cette différence existe : la première est la partie chantante, l'âme d'un morceau musical ; la seconde en est la partie

mathématique, ayant pour but d'accompagner la première et d'en faire ressortir les beautés, en lui prêtant ses richesses.

On a dit avec raison que la mélodie était à la musique ce que le dessin est à la peinture; que l'harmonie était à la mélodie ce que les effets de lumières sont à un tableau. Cette comparaison est très juste : privé de lumière et de coloris, un tableau ne saurait produire le même effet sur les yeux qu'un tableau réunissant ces deux qualités qui donnent le mouvement et la vie. — L'on a répété, bien souvent, que la mélodie parlait à l'âme et l'harmonie aux sens; que la première plus subtile, plus pure, développait les sentiments, les affections, tandis que la seconde, plus matérielle, s'adressait aux instincts et aux passions ; ce langage métaphysique nous semble fort obscur, pour ne pas dire inexact; d'abord, parce que ce ne peut être que par l'intermédiaire des sens que les sons peuvent arriver à *l'entité*, âme; ensuite parce que le mot harmonie ne désigne pas exclusivement un simple accord de deux ou de

plusieurs notes isolées, mais parce qu'il désigne aussi une suite d'accords modulés, accompagnant le chant, ou encore la coexistence de plusieurs mélodies, dont les notes s'accordent entre elles. Or, la comparaison ci-dessus, l'harmonie est à la mélodie ce que le coloris et la lumière sont à un tableau est parfaitement exacte. Pour nous, il est hors de doute que la mélodie, complétée par l'harmonie, provoquera de plus puissants effets que la mélodie marchant seule et sans soutien. Ecoutez cette mélodie chantée par une voix de femme, puis écoutez la même mélodie chantée en duo par deux femmes, avec un très léger accompagnement d'orchestre, et jugez vous-même laquelle des deux aura produit la plus vive impression sur votre organisation physique et morale ?

Si la musique des anciens produisait de si puissants effets, c'est qu'alors les mélodies aussi simples que naturelles, étaient le vrai langage des sentiments et des passions ; c'est que l'harmonie subordonnée à la mélodie ne faisait

qu'accompagner celle-ci, sans jamais la couvrir ; tandis qu'aujourd'hui on dirait que le but de l'harmonie est d'étouffer la mélodie. La musique chantée, loin de marcher de pair avec le sens des paroles, de peindre les mouvements passionnels, les agitations du cœur, les troubles de l'âme, ne brille que par les trilles, les roulades, les coups de gosier et tout l'entourage des fioritures ; on dirait que cette musique fardée n'a d'autre but que de faire briller la voix du chanteur ; tout semble n'être fait que pour étonner l'oreille et ne jamais toucher le cœur. Il arrive, aussi bien souvent, que le compositeur sert mal le poète, ou que celui-ci sert mal le premier ; de telle sorte que si le chant est beau, les paroles sont insignifiantes ; au contraire, si la versification est sublime, la musique se trouve être d'une infériorité choquante. Un air qui marche en sens inverse de celui des paroles, annonce une aberration de jugement de la part du compositeur. Un air qui pèche contre la vérité et l'expression indique un esprit faux. La musique dramatique

devrait être l'esclave du poème ; son objet est d'animer le sujet, de rendre les situations épisodiques plus saisissantes, de compléter par le pouvoir des sons, les effets du poème. Mais cela demande de la part du compositeur, et des connaissances littéraires et la faculté de bien sentir, de bien apprécier ; chose assez rare de nos jours et fort commune chez les anciens, puisque leurs musiciens étaient philosophes et poètes à la fois.

Quant à l'harmonie, nous dirons qu'elle était autrefois simple, naturelle et charmante. Avare d'effets imprévus, elle marchait avec un léger cortège d'accords et faisait ressortir le chant, au lieu de le masquer, de le défigurer. Aujourd'hui l'harmonie a pris une marche opposée ; avide de briller elle court après le bruit et les dissonnances qu'elle prodigue sans ménagement ; elle s'attache toujours à étonner l'oreille par des effets inattendus, et la mélodie écrasée sous une grêle de savants accords peut quelquefois à peine montrer sa tête mutilée. L'honneur des grands effets appartient aujourd'hui

aux dissonnances, au bruit d'un orchestre formidable. Ainsi qu'un palais blâsé, ne trouve plus de saveur aux mets qui le flattaient naguère, de même il faut à nos oreilles usées des difficultés savantes, et l'on en est venu au point de satiété que l'harmonie et les chants les moins naturels sont les plus goûtés. Les amateurs de cette musique forcée traitent d'ignorants ceux à qui elle déplaît et prétendent que rien n'est plus beau ni plus ravissant. A cela je répondrai qu'il est très vrai qu'en France, de même qu'en Italie, il existe une foule de gens qui sont charmés d'un charivari musical, et que ce charivari qui les plonge dans le ravissement, a aussi le triste avantage de déplaire souverainement à une foule de personnes raisonnables, et que le nombre de ces personnes est beaucoup plus grand que celui des gens savants à qui elle plaît ; d'où l'on serait en droit de conclure, d'après la loi du suffrage universel, qu'il est plus sage de se ranger de l'avis du plus grand nombre.

Mais laissons de côté le suffrage universel

et ayons recours au raisonnement. Les oreilles naturelles, c'est-à-dire qui ne sont point habituées aux grands effets musicaux, se montrent fort peu curieuses de mélodies difficiles, à grands intervalles, de dissonnances et de bruits à faire horripiler. Par suite d'une disposition naturelle, l'oreille se plaît au contraire aux mélodies et accords les plus simples, car plus elle saisit facilement les sons, mieux elle en apprécie le délicieux enchaînement. Il est vrai aussi, nous le reconnaissons, qu'une fois habituée aux sons et accords, qui d'abord l'avaient charmée, l'oreille s'en rassasie et en cherche de plus piquants ; que bientôt ceux-ci lui devenant insipides comme les premiers, elle court après de nouveaux qui la stimulent davantage, et qu'enfin, l'oreille venant tout-à-fait à s'user, à se gâter, elle arrive au point qu'il n'y a rien d'assez singulier, d'assez bizarre et extravagant pour la réveiller de sa satiété. Telle est, sans nulle doute, la marche que suit la corruption du goût en musique, de même

qu'en tout autre chose. Il y a encore une autre source de corruption, c'est la médiocrité et la vanité du compositeur qui, en composant une œuvre hérissée de difficultés, veut faire croire à un talent remarquable. C'est aussi la pitoyable prétention de certains dilettanti, qui croient se faire passer pour de savants appréciateurs, en louant bien haut une musique recherchée, aussi pauvre de mélodie que riche de difficultés et de bruit. Enfin, pour remonter à l'origine de l'invasion des masses instrumentales dans le domaine lyrique, au détriment de la mélodie, nous ne saurions mieux faire que de rapporter ce qu'écrivait, il y a trente ans, le judicieux auteur de l'histoire de la musique.

« L'emploi des instruments à vent avait fait acquérir une énorme importance à l'orchestre. Les opéras de Gluck et de ses élèves, dans lesquels aucune des richesses de l'harmonie n'était négligée, obtenaient un succès prodigieux non seulement à Paris, mais sur les théâtres de toutes les capitales. Les symphonies d'Haydn s'exécutaient partout et habituaient l'oreille au

bruit des masses instrumentales. Il résulta de ces circonstances que la musique simple et purement mélodieuse parut aussi pâle que pauvre ; on sentit la nécessité de rendre l'orchestre plus bruyant, plus colorié. Chérubini et Cimarosa déployaient toutes les richesses instrumentales unies à des chants majestueux, et Mozart enchaînait l'Europe avec ses sublimes harmonies.

Mais bientôt on alla plus loin. L'Italie vit paraître un homme dont la renommée devait être colossale, dont les nombreux ouvrages alimentent aujourd'hui encore tous les théâtres lyriques, le célèbre Rossini qui renchérit sur ses devanciers, et porta l'art à un degré qu'il paraît impossible de dépasser. Remarquable surtout par son talent prodigieux à produire de grands effets, Rossini fit jouer des ressorts, inconnus jusqu'à lui, et mit dans son orchestre une puissance d'entraînement à laquelle nul ne résiste. Peu d'originalité dans ses mélodies, l'abus des trilles, roulades, fioritures, etc. ; le tort fréquent de faire chanter à ses person-

nages des parties de basson, de clarinette, etc. ; l'emploi perpétuel des instruments les plus bruyants, source de contre-sons dramatiques ; le trop fréquent usage du prestissimo, et pour ne rien omettre des fautes graves contre les règles de l'harmonie ; néanmoins tout lui est pardonné par ceux que la verve, la chaleur, le brillant de sa manière entraînent, enlèvent et ne laissent ni respirer, ni juger. On dit bien il fait trop de bruit ; mais devant ces masses formidables que lui seul fait mouvoir avec tant d'art, toute autre musique est en danger de paraître froide et nue, en sorte qu'il faut imiter Rossini ou s'en voir écrasé.

Les opéras ne sont plus que des symphonies dramatiques ; leur exécution, d'une extrême difficulté a donné le jour au nombre prodigieux d'instrumentistes que possède aujourd'hui l'Europe, et dont l'ensemble est peut-être plus nécessaire au succès d'un ouvrage que le talent des chanteurs. Les compositions originales deviennent plus rares de jour en jour, et la raison la voici : Tant que la mélodie reste la

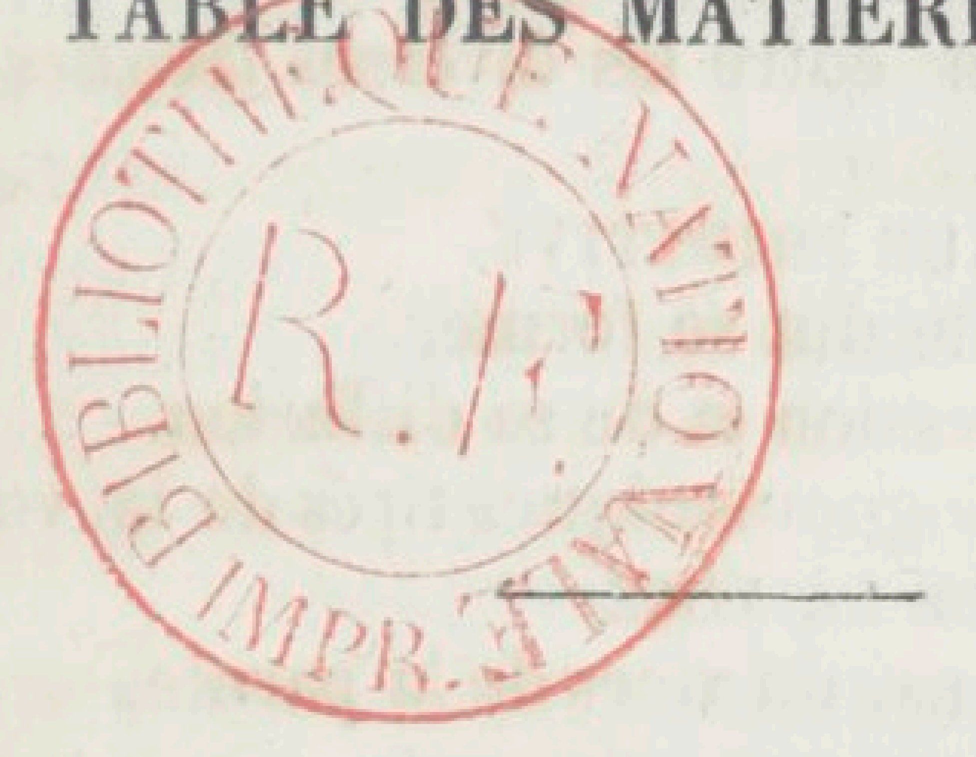
base de l'art, les chants peuvent varier à l'infini, parce que le musicien puise ses moyens d'originalité dans la nature, source intarissable; mais lorsque l'harmonie prend la place de la mélodie, on ne peut, au bout de quelque temps, que répéter les mêmes effets; c'est ce qui est arrivé. La musique faite à Naples, à Vienne, à Berlin et à Paris, offre la même couleur, parce qu'aujourd'hui c'est la facture qui constitue l'art et la facture est la même partout. Jamais on n'a plus modulé et jamais on n'a moins chanté. Les morceaux largement dessinés et conduits avec simplicité ne sont plus de mode; vingt petits morceaux différents finissent par faire un tout; mais ce tout n'est formé que de pièces et de rapports, et cette manière *hachée* est ennemie de toute grâce, de toute élégance. Les effets d'orchestre sur lesquels on compte pour habiller un squelette, sont prodigués et s'usent tous les jours, de telle sorte qu'il devient de plus en plus difficile d'obtenir un grand succès musical.

Maintenant que le pouvoir de la mode nous

a conduits au point où nous sommes, il est à présumer qu'il ne nous y laissera pas longtemps; nous avancerons encore ou nous reculerons. Dans ces deux routes opposées ne s'égarera-t-on point? Quelques années peut-être décideront de cette question ; en attendant jouissons de la musique contemporaine et ne désespérons point de l'art dans l'avenir.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.



CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

CHAPITRE VI.

CHAPITRE VII.

CHAPITRE VIII.

CHAPITRE IX.

CHAPITRE X.

CHAPITRE XI.

CHAPITRE XII.

CHAPITRE XIII.

CHAPITRE XIV.

CHAPITRE XV.

CHAPITRE XVI.

CHAPITRE XVII.

LIBRAIRIE MOQUET,

RUE DE LA HARPE, 92, A PARIS.

HYGIENE COMPLETE DES CHEVEUX ET DE LA **BARBE**; régénération des cheveux sur les têtes les plus chauves. Formules spécifiques contre la chute et le grisonnement des cheveux. Recoloration noire par la racine des cheveux blancs et roux, par A. DEBAY, gr. in-18 : 2 fr. 50 c.

HYGIENE DE LA BEAUTÉ, exposé de ce que la science a pu découvrir de plus efficace pour acquérir et conserver la beauté du corps; par DEBAY. Un vol. grand in-18, orné d'une jolie gravure sur acier. 3 fr.

HISTOIRE DES MÉTAMORPHOSES HUMAINES ET DES MONSTRUOSITÉS; STÉRILITÉ, IMPUISSANCE, PERFECTIONNEMENT DES RACES, CALLIGÉNÉSIE; par DEBAY, 1 fort vol. 3 50 c

PHILOSOPHIE DU MARIAGE, 2e édition. 2 50

HISTOIRE DES PARFUMS ET DES FLEURS, considérés comme auxiliaires dans la toilette des femmes, par DEBAY, gr. in-18, grav. deuxième édit. 3 fr.

HYGIENE DU MARIAGE, par DEBAY, gr. in-18; 2e éd. 2 50

DE LA FIEVRE TYPHOIDE, par DEBAY, br. in-12. 30 c.

HISTOIRE PITTORESQUE d'Abd-el-Kader et des populations arabes de l'Algérie, par le même, in-18. 1 fr.

LES VIVANTS ENTERRES ET LES MORTS RESSUSCITÉS. Considérations philosophiques sur les inhumations précipitées; broch. grand in-18. 50 centimes

MYSTERES DU SOMMEIL ET DU MAGNÉTISME explication des prodiges qu'offre cet état de la vie humaine, 4e *edition*, par DEBAY, 1 vol. in-12. 2 fr.

PARIS. IMPRIMERIE DE MOQUET, 92, RUE DE LA HARPE.

4



